

Edgar de Sousa Afonso

CENÁCULO: REDESENHO DA REVISTA

**Projeto para a obtenção do grau de
Mestre em Design Gráfico e Projectos Editoriais**

Orientador: Professor Doutor Rui Mendonça

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
Porto, 2016

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que, durante este projeto, participaram e colaboraram contribuindo para a sua concretização. A todos os elementos da equipa editorial da revista Cenáculo e ao professor doutor João Duque, diretor-adjunto do núcleo de Braga da Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa, que acreditaram neste projeto. Um agradecimento especial ao Leonel Cunha, ao Renato Oliveira, ao Joel Brito e ao Rui Sousa.

Agradeço ao professor doutor Rui Mendonça, pelo papel fundamental que desempenhou no acompanhamento e desenvolvimento do projeto.

Agradeço à Carla pelo amor, paciência e apoio incondicional desde o início do Mestrado. Para a Mar, que surgiu no decorrer deste percurso, e tornou-o ainda mais especial vai a minha dedicação.

RESUMO

Este documento apresenta e acompanha o projeto de redesenho da Revista Cenáculo, fundamentando-o e justificando as opções e decisões tomadas. A revista Cenáculo, editada pelos alunos da Faculdade de Teologia de Braga, da Universidade Católica Portuguesa, cujo primeiro número data de 1945, é uma publicação com conteúdos de caráter teológico e académico editada com regularidade semestral. Tendo estudado na Faculdade de Teologia e colaborado com a revista nos anos que estudei Teologia, propus à equipa editorial e ao diretor da Faculdade de Teologia o desenvolvimento de um projeto de análise e redesenho gráfico da mesma. Após a minha licenciatura em Design de Comunicação e prática profissional nesta área e, no seguimento do meu aprofundamento de estudos em design (mestrado), considerei pertinente colocar em prática as minhas competências ao serviço de um projeto editorial com relevo no campo académico. Sendo também uma necessidade sentida pela equipa da revista um estudo relativo ao modo de apresentação gráfica da mesma, estavam reunidas as condições propícias ao desenvolvimento deste projeto.

Numa primeira fase, apresentamos um estudo relativo ao estado da arte quer em relação à Cenáculo, quer em relação a outras revistas de relevo na área do design gráfico, ou a outras de caráter teológico, académico e científico.

Numa segunda fase, apresentamos o problema relativo ao projeto, o seu contexto e objetivos assim como a metodologia seguida no desenvolvimento do mesmo, bem como os conceitos e resultado final.

Por fim, apresentamos também um plano de trabalho para as edições futuras da Cenáculo assim como um plano de colaboração.

ABSTRACT

This report presents and accompanies the *Cenáculo* magazine redesign, substantiating it and justifying the choices and decisions. *Cenáculo* magazine, published by the students of the Theology Faculty of Braga, from the Portuguese Catholic University, was first published in 1945. With articles that concern theological, academic and scientific contents, *Cenáculo* is being published every six months. Since I studied at the Theology Faculty and collaborated with the magazine in the years I was there, I proposed to the editorial staff and to the director of the Faculty the development of a project to analyze the design history of *Cenáculo* and to present a plan of redesign to implement in a near future. After my degree in Communication Design and professional practice in this area and, following my further studies in design (master), I considered relevant to practice my skills in the service of an editorial project with emphasis in the academic field.

Being also a need experienced by the magazine's staff, a study of the graphic design layout, we were fulfilled with the conditions for the development of this project.

Initially, we present a study on the state of the art in relation to *Cenáculo*, and in relation to other magazines in the graphic design field or others, such as theological, scientific and academic.

In a second phase, we present the design problem, its context and objectives as well as the methodology followed in the development of it. We also present the concepts and the final result.

Finally, we present a work plan for future editions of *Cenáculo* and a collaborative plan with the magazine's staff.

ÍNDICE

Agradecimentos / P. 3

Resumo / P. 5

Abstract / P. 7

1. Introdução / P. 11

2. Estado da Arte / P. 17

2.1. Revistas Internacionais / P. 18

2.1.1. Eye / P. 18

2.1.2. Emigre / P. 20

2.2. Outras revistas / P. 23

2.2.1. Contemporânea / P. 23

2.2.2. Presença / P. 24

2.2.3. Orpheu / P. 24

2.2.4. Almanaque / P. 26

2.2.5. Jornal Arquitectos / P. 29

2.2.6. Pli / P. 32

2.2.7. Nada / P. 34

2.3. Revistas de caráter teológico / P. 37

2.3.1. Brotéria / P. 38

2.3.2. Communio / P. 40

2.3.3. Didaskalia / P. 42

2.4. Revista Cenáculo / P. 43

2.4.1. Historial / P. 44

2.4.2. Logótipo / P. 50

2.4.3. Formato / P. 52

2.4.4. Capa e contra-capas / P. 54

2.4.5. Grelha / estrutura / P. 56

2.4.6. Tipografias e estilos / P. 58

2.4.7. Imagens, fotografias, desenhos / P. 58

2.4.8. Papel, impressão e acabamentos / P. 59

3. Projeto / P. 61

3.1. Problema / enquadramento / P. 61

3.2. Contexto / P. 62

3.3. Objetivos / P. 63

3.4. Metodologia / P. 64

3.4.1. Estrutura / P. 65

3.4.2. Projeto preliminar / P. 66

3.4.3. Logótipo / Nova Identidade / P. 68

3.4.4. Formato / P. 74

3.4.5. Capa e contra-capas / P. 78

3.4.6. Tipografia e estilos / P. 82

3.4.7. Grelha e estrutura / P. 84

3.4.8. Papel, impressão e acabamentos / P. 85

3.4.9. Resultado / P. 88

4. Conclusão / P. 93

4.1. Sumário / P. 93

4.2. Edições Futuras / P. 95

5. Bibliografia / P. 97

1. INTRODUÇÃO

No âmbito do mestrado em design gráfico e projetos editoriais, estive sempre fascinado pelo desenho de livros e revistas. Nesse sentido, o projeto que pretendia desenvolver deveria orientar-se sobre os princípios do “book design”.

Book design is a specialized domain within the large field of typographic and graphic design. For the designer, it can provide work of particular richness, comparable to the work of an architect who specializes in designing dwelling houses.¹

Neste sentido, e com base neste pressuposto, pretendi desenvolver um projeto útil em que o design acrescentasse valor ao mesmo e em que pudesse aplicar conhecimentos em ambiente de trabalho de atelier. Hochulli refere o designer como alguém que “is usually dealing very directly with content — text and images — perhaps in close collaboration with a client (publisher, author) and producers /typesetter, printer, binder). Assim, a premissa inicial era desenvolver um projeto, em contexto de trabalho real, através do qual pudesse analisar uma publicação editorial já existente e com periodicidade regular e, eventualmente, propor uma nova forma/desenho da mesma.

Uma análise às publicações periódicas regulares da Igreja Católica permite-nos referenciar as principais edições de carácter teológico e científico associadas às Faculdades de Teologia da Universidade Católica Portuguesa, em Braga, Porto e Lisboa e à Conferência Episcopal Portuguesa. Os padres Jesuítas publicam também a revista Brotéria, de relevo em contexto teológico. A investigação teológica e científica encontra nestas publicações espaço para a sua divulgação. Representam assim um veículo de comunicação fundamental entre os teólogos, o clero e os fiéis.

A publicação “Cenáculo”, objeto do projeto desenvolvido, é uma das revistas de relevo neste campo. A opção por esta publicação fundamenta-se na representatividade e longevidade que a revista tem na divulgação do conhecimento teológico desde 1945. É uma publicação com sessenta e seis anos que apenas foi interrompida entre 1953 e 1961 (oito anos), editada pelos alunos da Faculdade de Teologia de Braga — Universidade Católica Portuguesa. O facto de ter sido aluno na Faculdade de Teologia em Braga constituiu também um factor que determinou a escolha desta publicação para aplicação dos conhecimentos adquiridos no curso de mestrado em design gráfico e projetos editoriais.

A investigação, associada ao trabalho prático, pretende consolidar e solidificar um projeto editorial que, numa análise prévia, apresentava algumas fragilidades no desenho gráfico e na tipografia.

Assim, esta dissertação procura fundamentar o projeto desenvolvido:

O primeiro capítulo - Estado da Arte - corresponde ao estudo e análise de publicações periódicas diversas. Iniciamos a nossa análise com algumas revistas de carácter internacional e nacional de diversas áreas assim como da revista Cenáculo. De modo a balizar a nossa análise, focamos o estudo nos formatos, capas, imagens e principais tipografias usadas na composição de títulos e textos destas publicações. Esta análise proporcionou

¹ Jost Hochulli, Robin Kinross, Designing books: practice and theory, Hyphen Press, London, p. 7

bases sólidas para nos debruçarmos sobre projeto e discuti-lo com o cliente/editor.

No segundo capítulo - Projeto - apresentamos a metodologia de desenvolvimento do mesmo assim como o resultado final, a justificação das opções tomadas, constrangimentos e mais valias.

O terceiro capítulo - Conclusão - apresenta propostas para o futuro. Como este projeto vai prolongar-se por tempo indeterminado, e será extemporâneo a este mestrado, consideramos deixar em aberto algumas propostas para o futuro. É apresentada uma proposta de paginação da revista pela própria equipa editorial da Revista Cenáculo com acompanhamento do mestrando no sentido de facilitar a paginação em números futuros.

CONTEXTUALIZAÇÃO O design de livros é uma das formas mais antigas de design editorial, considerada uma das áreas que define o design gráfico e talvez a base para a estruturação básica de publicações em geral. Na religião, o design de livros reveste-se de uma ancestralidade majestosa e particularmente interessante. Entender um pouco dos princípios que alicerçavam esta actividade poderá ser um pilar estruturante deste projeto: o conteúdo da revista Cenáculo é de carácter teológico produzido em contexto académico da Universidade Católica. Os temas dizem respeito a assuntos relacionados com diversos temas da Religião Católica.

A Igreja Católica teve um papel bastante vincado na produção de livros durante a Idade Média. “Durante a chamada “idade das trevas”, a feitura dos livros tornou-se cada vez mais uma ocupação exclusivamente monástica. Os conventos e outros lugares eclesiásticos chamaram a si a tarefa de fazer cópias de livros para enriquecer as suas bibliotecas.”²

Fazem parte desse período os termos “iluminura ou miniatura”³. Os termos categorizam um tipo de pintura decorativa, frequentemente aplicado às letras capitulares no início dos capítulos dos códices de pergaminho medievais. Referem-se também ao conjunto de elementos decorativos e representações imagéticas executadas nos manuscritos, produzidos principalmente nos conventos e abadias da Idade Média. A sua elaboração era um ofício refinado e bastante importante no contexto da arte medieval.

No século XIII, “iluminura” referia-se sobretudo ao uso de dourados e, portanto, um manuscrito iluminado seria, em sentido estrito, aquele que era decorado com ouro ou prata.

Já o termo “miniatura” provém do italiano *miniatura*, a partir do latino *miniare*, que significa pintar com minio (um óxido de chumbo de cor vermelha). A arte dos povos bárbaros, que conquistaram o Ocidente e se converteram ao Cristianismo, era portátil, baseada em objectos pequenos. Assim, segundo Houaiss, o termo difundiu-se através do francês e do inglês, no século XVI, com predominância do significado “representação em

2 Kantor, Daniel, *Graphic Design and Religion – A call for renewal*, GIA Publications, Inc., Chicago, 2007.

3 Iluminura ou miniatura é um tipo de pintura decorativa, frequentemente aplicado às letras capitulares no início dos capítulos dos códices de pergaminho medievais. O termo aplica-se igualmente ao conjunto de elementos decorativos e representações imagéticas executadas nos manuscritos, produzidos principalmente nos conventos e abadias da Idade Média. A sua elaboração era um ofício refinado e bastante importante no contexto da arte medieval. No século XIII, “iluminura” referia-se sobretudo ao uso de dourados e portanto, um manuscrito iluminado seria, em sentido estrito, aquele que era decorado com ouro ou prata. Já o termo “miniatura” provém do italiano *miniatura*, a partir do latino *miniare*, que significa pintar com minio (um óxido de chumbo de cor vermelha). A arte dos povos bárbaros, que conquistaram o Ocidente e se converteram ao Cristianismo, era portátil, baseada em objetos pequenos. Assim, segundo Houaiss, o termo difundiu-se através do francês e do inglês, no século XVI, com predominância do significado “representação em pequenas dimensões”.

pequenas dimensões”.

“A iluminura contribuiu muito para a beleza dos livros manuscritos. Os textos primitivos eram geralmente os mais simples; mas, quando a riqueza e a procura de livros aumentaram, o primeiro impulso foi tornar maiores as letras iniciais de novas frases e colori-las algumas vezes.”³ O livro é decorado e adquire carácter nobre.

As principais cores eram o vermelho, o azul e o dourado, e, com menos frequência, a púrpura, o amarelo, o verde, o negro tinto, e o branco. Por vezes, um manuscrito inteiro eram caligrafado com ouro ou tinta de púrpura, produzindo um efeito sumptuoso.

“Um projecto de design de livro requeria esforços de especialistas em pergaminho, pintores, ilustradores, miniaturistas, escribas, calígrafos, artesãos de metal, especialistas em tinta e pigmentos, fabricantes de ferramentas, artesãos de peles e encadernadores.”⁴ Este tipo de projecto reflecte uma similitude com o trabalho de um atelier de design nos dias de hoje. Os livros continuam a editar-se e exigem o esforço de uma equipa para que se produzam. Actualmente, a produção de um livro passa necessariamente por profissionais do design gráfico, termo que não existia na Idade Média, época em que se transitou para um processo mecânico de produção de livros. “Quando analisado no seu contexto histórico, os iluministas eram líderes no domínio das tecnologias de comunicação do seu tempo.”⁵ Mesmo considerando que a forma e divulgação da comunicação da igreja católica evoluiu dramaticamente ao longo dos séculos, os propósitos do design gráfico partilham muitos aspectos com a tradição iluminista: os iluministas e os designers gráficos demonstram uma hábil fusão de conteúdos que equilibra as necessidades de conceitos espirituais, utilitários e técnicos.

Como afirma Paul Rand, o bom design gráfico, assim como toda a arte, consegue-se com a negociação entre “forma e propósito, forma e significado, forma e expressão, forma e conteúdo, forma e habilidade. É a fusão destas partes que determinam a qualidade estética de uma pintura, um edifício, uma escultura ou de um objecto impresso.”⁶

A revista cenáculo, por sua vez, é uma publicação periódica impressa.

Antes de iniciarmos o projeto e a investigação associada ao mesmo, procuramos conceitos que identificassem os limites e campo de trabalho do designer. Deste modo, ao analisarmos conceitos relacionados com publicações com regularidade periódica, encontramos as seguintes definições:

Primeira:

Uma revista é uma publicação impressa que é editada periodicamente (em geral, semanal ou mensalmente). À semelhança dos jornais diários, as revistas fazem parte dos meios gráficos embora também possam ter a sua versão digital ou terem sido criadas diretamente na Internet.

A origem das revistas remonta ao ano 1663, altura em que se começou a editar a “Erbauliche Monaths-Unterredungen” na Alemanha. Nos anos seguintes, também viriam

4 Kantor, Daniel, Graphic Design and Religion – A call for renewal, GIA Publications, Inc., Chicago, 2007, p. 28.

5 Kantor, Daniel, Graphic Design and Religion – A call for renewal, GIA Publications, Inc., Chicago, 2007.

6 Rand, Paul, From Lascaux to Brooklyn, New Haven: Yale University Press, 31.

*a juntar-se a França, a Itália e a Inglaterra, passando a editar vários tipos de revistas.*⁷

Segunda:

*Revista é uma publicação periódica que geralmente inclui artigos, entrevistas, reportagens, etc., de temas de interesse comum, científicos, históricos, entre outros.*⁸

John L. Walters, editor da Revista Eye, define uma revista da seguinte forma:

*It's a great medium. At its best, a magazine can be a great marriage of content and design – slower and more considered than newspapers or blogs, but speedier and less permanent or daunting than a book.*⁹

Entre uma revista e um livro, o principal elemento que diferencia estes objetos será a periodicidade. Assim, o desenho de uma revista obedece também a pressupostos do desenho gráfico de um livro. No caso específico da Cenáculo, constatamos que a revista contém os elementos estruturais idênticos ao livro.

“A principal característica do periódico é a continuidade, pois sua duração é indeterminada. A publicação periódica apresenta um aspeto bibliográfico uniforme. Cada caderno publicado chama-se fascículo ou número. A reunião de um determinado grupo de fascículos constitui o volume. Quanto à periodicidade pode ser diária, bissemanal, semanal, quinzenal, bimensal, mensal, bimestral, trimestral, quadrimestral, semestral, anual ou quinquenal.”¹⁰

O nosso objeto de trabalho no âmbito do mestrado em design gráfico e projetos editoriais constitui-se como um projeto enriquecedor e como um campo de experimentação e ação da formação de um designer gráfico.

⁷ <http://conceito.de/revista> acessado a 19/09/2016

⁸ <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/revista?express=revista%5D>

⁹ John L. Walters, in <http://www.stackmagazines.com/the-magazines/eye-magazine/>

¹⁰ https://pt.wikipedia.org/wiki/Publicação_periódica / PRADO, Heloisa de Almeida. Organização e Administração de bibliotecas. 2.ed. rev. São Paulo : T.A. Queiroz, 1992.

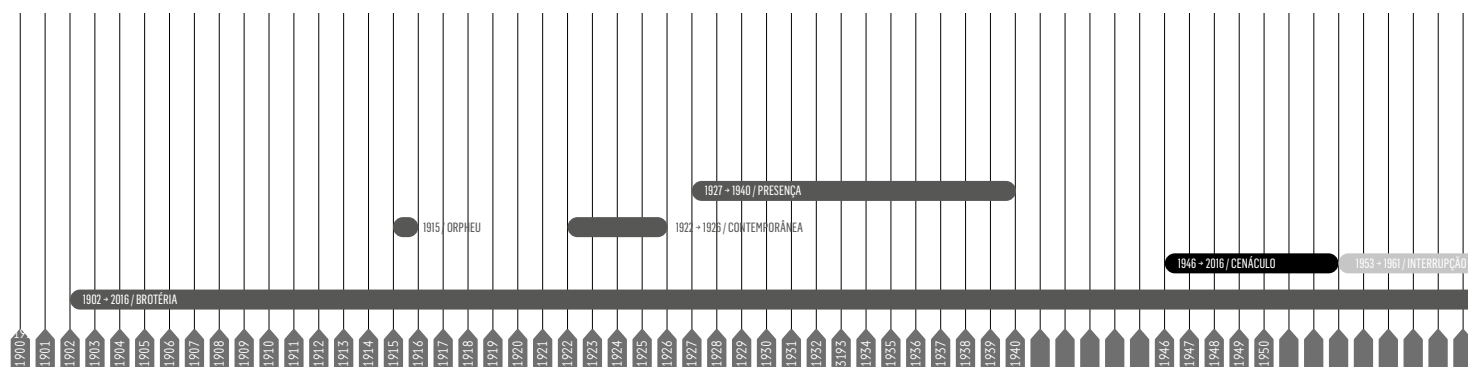


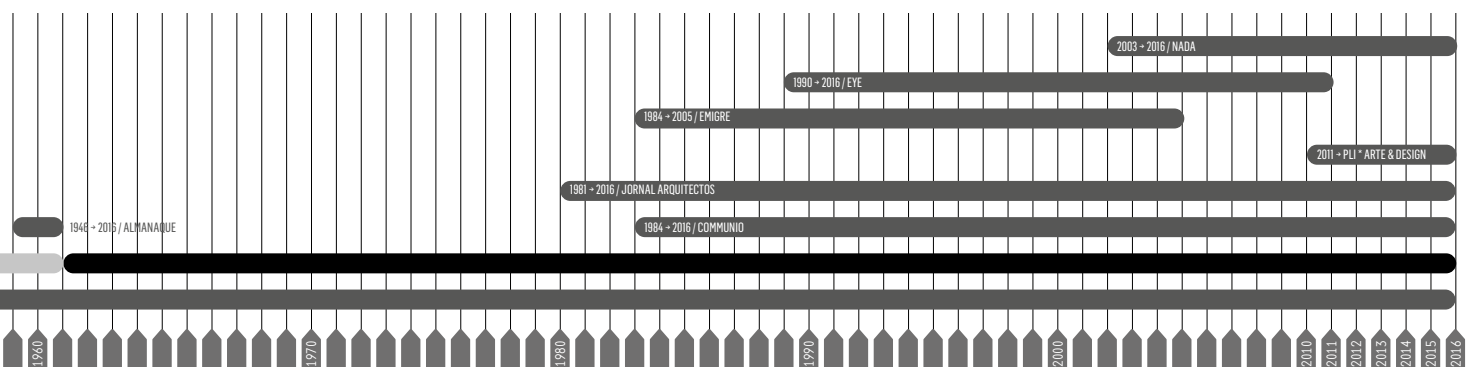
Figura 1: Cronologia relativa às revistas analisadas

2. ESTADO DA ARTE

A análise do desenho gráfico de revistas já publicadas e da própria Cenáculo será um importante meio de entender princípios, motivações e opções de modo a estabelecer afinidades ou idiossincrasias entre todas contribuindo para uma solidificação do discurso visual a aplicar no redesenho de uma publicação que celebra o seu 70º aniversário. Conscientes de que esta análise é importante, entendemos também que deverá ser breve e sucinta de modo a focarmo-nos nos aspetos essenciais do desenho gráfico. Cada revista, objeto de revisão, mereceria um estudo aprofundado e detalhado, quer pela qualidade do aspeto gráfico, quer pela relevância nos meios culturais em que se inserem. No entanto, essa análise seria demasiada para a finalidade a que nos propomos. Assim, este estudo referenciará os contextos e motivações de cada revista de forma sucinta para depois estudarmos o modo como foi ou é desenhada atendendo a diversos aspetos, tais como: logótipo, formato, capa, paginação / grelha, tipografia e impressão. Deste modo, neste capítulo, serão apresentados casos de estudo, onde tentaremos perceber o desenho de algumas publicações, analisando os seus projetos, essencialmente, no que diz respeito ao desenho gráfico.

Numa primeira fase é pertinente analisar duas revistas de destaque no panorama internacional de publicações periódicas impressas referentes ao design gráfico e comunicação visual. Em seguida, analisamos algumas revistas nacionais relativas a conteúdos de carácter semelhante ao da revista Cenáculo. Estas, por sua vez, são divididas em dois grupos: as primeiras focam os seus conteúdos em temas de carácter cultural, científico ou académico diversos, as segundas publicações analisadas dizem respeito a conteúdos de carácter científico e teológico semelhantes aos da revista Cenáculo. Posteriormente, fazemos uma análise mais detalhada ao historial e evolução do desenho da revista que é nosso objeto de trabalho identificando aspetos relevantes do desenho gráfico da mesma.

Importa referir que as publicações a seguir analisadas representam uma seleção das referências encontradas e não a sua totalidade. No entanto, são um importante contributo para o trabalho desenvolvido.



2.1. REVISTAS INTERNACIONAIS

2.1.1. EYE

Revista: Eye
 Categoria: Design Gráfico
 Primeiro nº: 1990
 Último nº: 2016
 Anos: 26

A Eye surgiu em 1990, na Inglaterra, fundada por Rick Poynor, designer e prolífico escritor sobre design gráfico e comunicação visual. É uma revista de referência no campo da comunicação visual e design gráfico. O seu conteúdo, essencialmente reflexões escritas, é paginado com recurso a imagens diversas: as reproduções das obras citadas são de extrema qualidade. É quase um guia de museu relativo ao design gráfico. Poynor editou os primeiros 24 números, entre 1990 e 1997. Max Bruinsma foi o segundo editor, nos números 25-32 (1997-1999), antes do atual editor John L. Walters assumir esse papel em 1999. Stephen Coates foi o diretor de arte nos números 1-26, Nick Bell assumiu esse cargo nos números 27-57, e Simon Esterson tem sido o diretor de arte deste o número 58.



Figura 2 Eye nº 01, 1990, capa, 237 X 297 mm

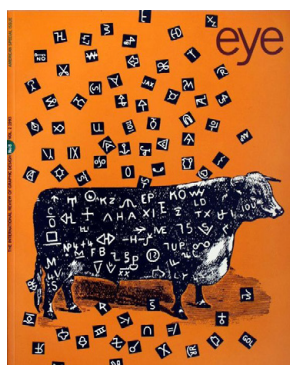


Figura 3 Eye nº 08, 1993, capa, 237 X 297 mm

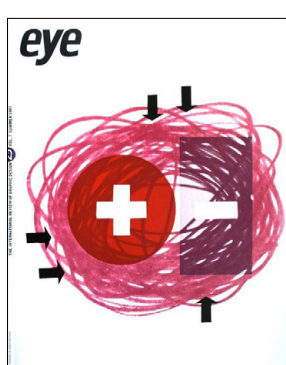


Figura 4 Eye nº 25, 1993, capa, 237 X 297 mm

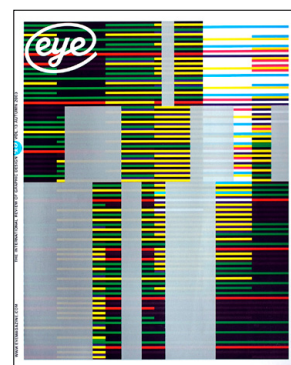


Figura 5 Eye nº 49, 2003, capa, 237 X 297 mm

Eye is the world's most beautiful and collectable graphic design journal, published quarterly for professional designers, students and anyone interested in critical, informed writing about design and visual culture.¹¹

Arguably the greatest, most authoritative independent design title in the world, Eye is the London-based magazine that casts its gaze over visual culture in all its forms, from graphic design and photography through illustration and typography.¹²

Analisar o desenho da revista Eye torna-se uma tarefa extremamente exigente, dada a elevada qualidade e rigor com que a revista é pensada e produzida. São incontáveis os designers de relevo que contribuem para a elaboração da mesma. No entanto, vamos

11 in <http://www.eyemagazine.com/about> acedido em 15 de julho de 2016.

12 in <http://www.stackmagazines.com/the-magazines/eye-magazine/> acedido em 15 de julho de 2016.

fazer uma análise essencialmente ao formalismo e desenho em termos globais, realçando aspetos que nos permitam retirar ilações e

LOGÓTIPO O logótipo da revista teve quatro desenhos diferentes. No primeiro ano de edição, o nome da revista era composto em escala reduzida em relação ao tamanho da capa. Era de carácter tipográfico e estava incluído de forma bastante discreta. A partir de 1991, até ao primeiro número de 1996, o logótipo surge na capa em escala maior e composto em caixa baixa numa fonte sans-serif e de espessura regular. A partir de 1996, até ao segundo número de 2001, o logótipo passa a ser composto numa fonte mais negrita e em itálico mantendo a caixa-baixa. Nestes onze anos o logótipo assumiu carácter tipográfico e não tinha qualquer marca ou desenho gráfico adicional. A partir de 2001, o logótipo surge composto numa tipografia caligráfica e envolto num desenho oval que inicia na última letra da palavra. O lettering passa a estar envolto numa figura gráfica que nos remete para a visão ou olho, numa tradução à letra de *eye*. Este é o desenho que perdura até hoje e é usado inclusive no website da revista. Tem atualmente 15 anos. **FORMATO** O formato desta revista apresenta as medidas 236 X 297, proporção aproximada de 4:5, mais largo 26 mm do que o formato A4. **CAPA** A imagem principal das capas é bastante eclético: tanto pode ser uma fotografia, como um elemento tipográfico, um detalhe, ilustração ou uma composição de diversos elementos gráficos entre outras variações. O logótipo, por sua vez, à exceção dos primeiros números, é colocado no canto superior esquerdo sempre com a mesma escala ao longo dos anos. Não sofre qualquer variação. Alterna apenas entre positivo ou negativo ou altera a cor mediante a imagem principal. Outro elemento que nunca varia na capa é a informação relativa ao número da revista e período a que se refere. Este está disposto na vertical, discretamente, do lado esquerdo sem interferir com a imagem principal da capa. A indicação do número está envolto, em negativo, numa circunferência que se prolonga para parte da lombada. **PAGINAÇÃO / RELAÇÃO TEXTO / IMAGEM** O layout, apesar de fortemente delineado por uma grelha invisível (ou *grid*), promove uma integração entre texto e imagem que traz leveza às páginas. Esta grelha varia ao longo da mesma revista e a composição e relação entre texto/imagem também apresenta diversas opções. Não parece existir uma obrigação formal rígida. Isto torna a revista bastante dinâmica ao olhar do leitor. **TIPOGRAFIA** A seleção tipográfica feita pela revista no seu layout é também uma referência. O cuidado com a tipografia é notório mas assume-se também como uma campo exploratório das potencialidades tipográficas. Assim, encontramos uma pluralidade de opções tipográficas que se articulam de modo dinâmico com os restantes elementos gráficos de uma página. **PAPEL** A Eye é bastante inovadora: cerca de dois terços das páginas são impressos em papel tradicional de revista (*couché*), enquanto que a última parte, dos lançamentos de livros e outros, é feita em papel sem revestimento. Mais recentemente, foi utilizado também um terceiro tipo de papel, liso e com brilho. Também surgem edições em alguns cadernos apresentam um formato menor em relação ao formato geral da revista. Esta multiplicidade de papéis faz com que a experiência de leitura seja única e realmente marcante.

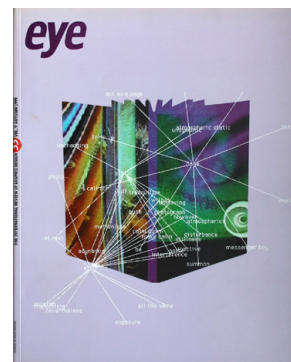


Figura 6: Eye nº 33, 1999, capa, 237 X 297 mm

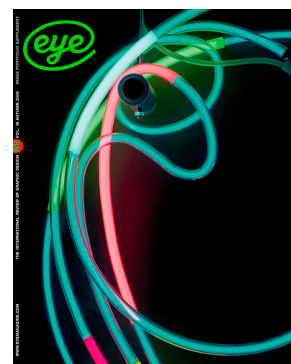


Figura 7: Eye nº 69, 2008, capa, 237 X 297 mm

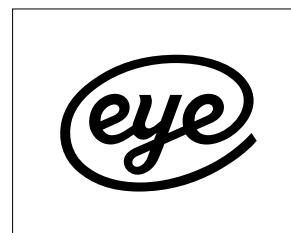


Figura 8: Eye, logótipo em uso

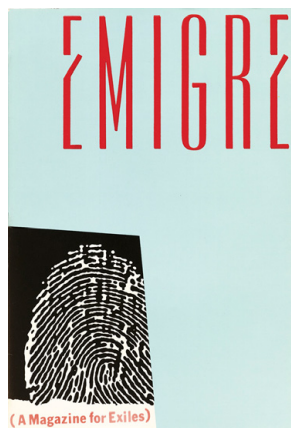


Figura 10: Emigre nº 01, 1984, capa, 285 X 485mm



Figura 11: Emigre nº 13, 1989, capa, 285 X 485mm

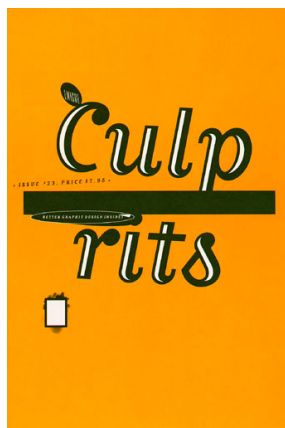


Figura 12: Emigre nº 23, 1989, capa, 285 X 485mm

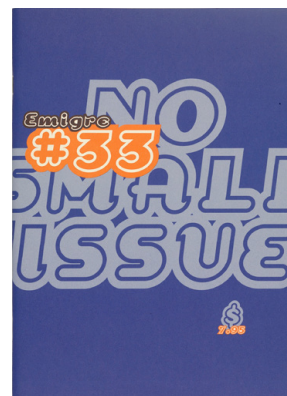


Figura 13: Emigre nº 33, 1995, capa, 216 X 280mm

2.1.2. EMIGRE

Revista: Emigre
 Categoria: Design Gráfico
 Primeiro nº: 1984
 Último nº: 2005
 Anos: 21
 País: Estados Unidos

Rudy Vanderlans, designer editorial, começou a desenhar a revista Emigré em 1984 na Califórnia. Esta revista atingiu estatuto de culto entre os profissionais do design gráfico, quer pela forma como era desenhada quer pelos artigos de reflexão sobre determinados assuntos e muito incisivamente. O número dez, editado em 1988, incorporava experimentações formais realizadas por estudantes da Cranbrook Academy of Art em Michigan. A revista *Emigre* desenvolveu trabalho durante 20 anos, tendo sempre dedicado as suas páginas à experimentação em design, contribuindo de uma forma fundamental para o desenvolvimento do pensamento teórico e crítico sobre a disciplina.

Desde a sua criação, VanderLans já mostrava a proposta inovadora da revista, na capa da edição número um surgia o sub-título “The magazine that ignores boundaries” (tradução livre: “a revista que ignora limites/fronteiras”). Não era característica da *Emigre* respeitar limites ou ter um projeto gráfico estável.

*Rudy Vanderlans, Menno Meyjes and Marc Susan launch the magazine in California as a periodical for popular culture. Over the years, the magazine has acted as a forum for proeminent young designers and has been one of the most influential media of new typography in the digital age. The magazine's subtitle is “The magazine that ignores boundaries”; each issue is devoted to a certain subject.*¹³

*“Emigre created some of the very first digital layouts and typeface designs causing great consternation within the realm of graphic design. The exposure of these typefaces in Emigre magazine eventually lead to the creation of Emigre Fonts, one of the first independent type foundries utilizing personal computer technology.”*¹⁴

¹³Friedrich Friedl, Nicolaus Ott, Bernard Stein, TYPO — when who how, Konemann, France, 1998.

¹⁴<http://www.emigre.com/AboutEmigre.php>

Os primeiros números falavam do conceito *emigre* (termo francês que se dava a pessoas que emigraram de outro país), tratando temas como as fronteiras, a cultura internacional, a alienação. No entanto, a música e a tipografia foram os temas com os quais a revista acabou por se definir.

A partir de 1995 *Emigre* fue dando mayor protagonismo al texto frente a la experimentación formal adoptando un carácter más sobrio y académico e invitando a reflexionar a los diseñadores sobre como influían en la cultura contemporánea y en la emisión del mensaje, hecho que también se plasmó en el diseño de los tipos con reinterpretaciones de las tipografías Baskerville y Bodoni

No total publicaram-se 69 números com periodicidade regular. A *Emigre* converteu-se no órgão de difusão das correntes pós-modernas no design gráfico. Teve uma grande influência nos designers gráficos e também uma grande influência na prática profissional e no ensino da mesma.

A *Emigre*, era uma publicação com formato, tipografia, layout e ilustrações experimentais, que explorava e experimentava uma nova estética.

LOGÓTIPO O seu logótipo foi desenhado com tipografias próprias e foi variando ao longo do tempo mantendo-se inalterado por períodos mais ou menos curtos. **FORMATO** A revista alterou o seu formato diversas vezes: inicialmente foi publicada trimestralmente em grande formato em que cada página tinha 285 mm x 425 mm (ligeiramente mais pequeno que 11" x 17" ou US letter/tamanho tablóide) No entanto, a *Emigre* converteu-se numa plataforma de ensaios e escritos sobre o design. Este aspecto da *Emigre* atingiu o seu auge em 1994. Assim, para acompanhar esta mudança de paradigma e, consequentemente, de conteúdos essencialmente escritos e menos visuais, a revista altera o seu formato para um formato de texto amigável em 1995, no número 33. Cada página tinha aproximadamente 216 X 280mm (8.5" x 11" - tamanho standard US letter); Nos números 60, 61, 62 e 63 a revista adopta um formato booklet onde incluía um CD ou DVD com o formato 133mmX210mm. Os últimos seis números da *Emigre* foram co-publicados pela Princeton Architectural Press como pequenos livros de bolso. A revista passou a ter as dimensões 133mmX210mm, 15mm mais estreito que o formato A5. **CAPA** Nos primeiros números, tal como a *Eye*, a imagem principal das capas é bastante eclético: tanto pode ser uma fotografia, como um elemento tipográfico, um detalhe, ilustração ou uma composição de diversos elementos gráficos entre outras variações. No entanto quando assumiu o formato de livro de bolso, o desenho da capa sofreu também alterações significativas. Passou a ser impressa a duas cores. A informação tipográfica surge a uma cor sobre um plano de cor diferente que ocupa todo o fundo. **PAGINAÇÃO / RELAÇÃO TEXTO/ IMAGEM** O layout da revista sofreu diversas alterações conformes aos propósitos da mesma. Inicialmente assumia um caráter mais exploratório de acordo com o a intenção de ignorar limites ou fronteiras. A relação texto/imagem não se definia por uma regra mas era fruto de experimentações gráficas e visuais. Esta abordagem foi-se alterando mas sempre com um foco especial na experimentação tipográfica. Quando a revista passa a livro de bolso, o seu layout serve-se ap **TIPOGRAFIA** A *Emigre* demonstrava uma grande curiosidade relativamente às possibilidades ilimitadas da comunicação tipográfica. Em 1986, tanto Marc Susant como Menno Meyjes abandonaram a *Emigre* e Rudy VanderLans passou a ter liberdade total sobre a revista. Pela mesma altura o Macintosh era lançado e com ele o processo de design começava a democratizar-se. De acordo com Steven Heller, o computador passou a disponibilizar uma ferramenta para o designer comum mas para os visionários ofereceu o potencial para a criação de novas linguagens visuais. (Heller,



Figura 14: *Emigre* nº 23, 1989, capa, 134 X 210 mm



2003) Rapidamente Zuzana Licko, a parceira de VanderLans, percebeu o potencial do Macintosh na criação de fontes tipográficas, tornando-se umas das primeiras tipógrafas a criar e a disponibilizar tipos digitais. As fontes de Licko, que entretanto passaram a ser usadas (também como forma de demonstração prática) na revista, tornaram-se motivo de polémica porque se afastavam muito dos cânones convencionais. Não respeitavam as regras de legibilidade e não seguiam a tradição tipográfica. No entanto, se alguns designers se sentiram repugnados pelas fontes de baixa resolução de Licko, outros contactaram a *Emigre* para as comprar. Desta forma, a *Emigre* Fonts, a também auto-iniciada fundição tipográfica, foi criada e viria a ter grande sucesso e até a suportar financeiramente a revista. As primeiras fontes de Licko usadas na *Emigre* não só revolucionaram a tipografia digital como abriram o caminho para as pequenas fundições num mercado governado por poucas mas grandes fundições. Em paralelo com a vida da revista, e mesmo depois do seu termo, Zuzana Licko criou mais de 25 famílias tipográficas tornando-se uma tipógrafa digital bastante popular e fundamental na história da tipografia. Por outro lado, a *Emigre* Fonts, que continua activa, mesmo depois do termo da revista, disponibiliza hoje mais de 300 tipos de um conjunto de vários tipógrafos.

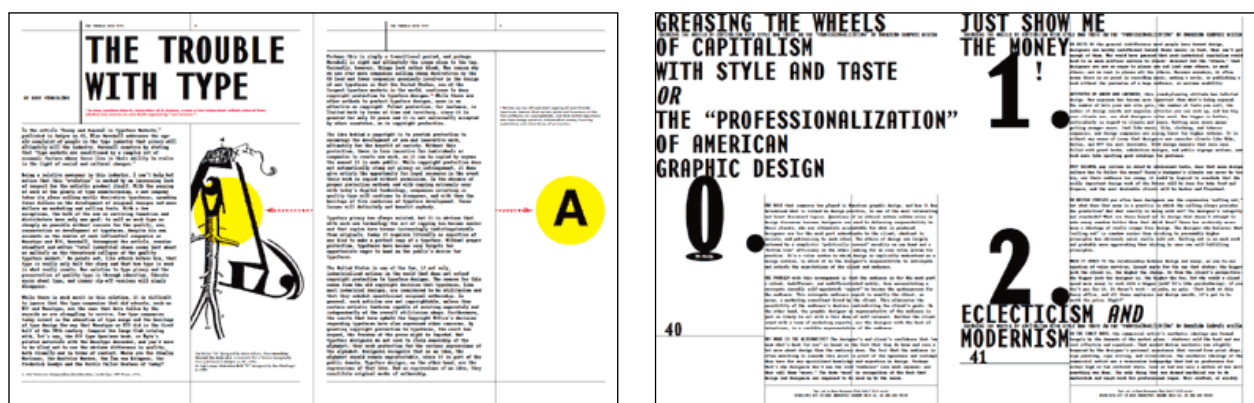


Figura 15 Páginas duplas da edição nº 43, 1997.



Figura 16 Páginas duplas da edição nº 43, 2002.

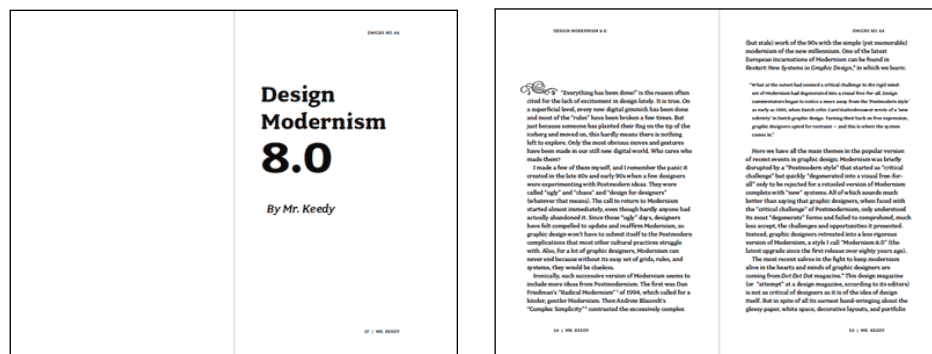


Figura 17 Páginas duplas da edição nº 64, 2003.

2.2. OUTRAS REVISTAS

2.2.1. CONTEMPORÂNEA

A Contemporânea foi uma revista publicada em Lisboa entre 1922 e 1926. Dirigida por José Pacheco, que também assegurava a direção gráfica, sendo a direção literária assegurada pelo redator principal, Oliveira Mouta, foi apresentada em 1915 através de um número-espécime, mas só se tornou viável a partir de Maio de 1922 devido ao apoio do industrial e colecionador Agostinho Fernandes (1886-1972), que seria editor da revista.

“Este primeiro ensaio da Contemporânea caracteriza-se pelo seu apuro gráfico, ainda próximo de uma estética fim de século mas já com laivos modernistas – graças à colaboração plástica de Almada Negreiros (autor da capa), Jorge Barradas, Eduardo Viana, Carlos Franco e José Pacheco – e pelo seu eclectismo, com páginas dedicadas à arte, à literatura, ao teatro, ao desporto, à moda, à sociedade, etc.”¹⁵

Projetada tendo como público alvo as elites, “na Contemporânea cristalizou o modernismo de meados de 20 o seu gosto algo mundano, a sua tendência política de direita”. Foram publicados um total de treze números e a revista tornou-se em ponto de apoio dos artistas mais «novos», que reproduziu profusamente.

Entre os seus inúmeros colaboradores contaram-se Fernando Pessoa, Almada Negreiros, Mário de Sá Carneiro, Eduardo Viana, Diogo de Macedo, Mário Saa, Oliveira Mouta, António Ferro, Ernesto do Canto, António Botto, Raul Leal, Aquilino Ribeiro, António Soares, Mily Possoz, Stuart Carvalhais, Manuel Jardim, Jorge Barradas, Francisco Franco, Henrique Franco, Dórdio Gomes, Amadeo de Souza-Cardoso (postumamente), Alfredo Pimenta, João Vaz, Fortunato Velez etc.

Associada à revista ficou a escolha dos artistas que decoraram a Brasileira e o Bristol-Club, em Lisboa, bem como o II Salão de Outono, Sociedade Nacional de Belas Artes, 1926.¹⁶

Por um lado, pela Revista Portuguesa que, fundada em 1923 por Victor Falcão, paralelamente se publica: «A Contemporânea é o mais belo esforço que em Portugal se tem feito para fundar um esplêndido e moderno magazine; Lá fora não há melhor (...) nenhuma revista estrangeira (...) é tão primorosa sob o ponto de vista gráfico. (...) Simplesmente – e é nisto que está a nossa discordância – predomina em a Contemporânea um tal ou qual eclectismo que a prejudica várias vezes» (14/7/23)¹⁷



Figura 18: Contemporânea, nº 0, 1915.

¹⁵FRANÇA, José-Augusto, «Nota sobre a Contemporânea», in: Sema, n.º 3, Outono de 1979; OLIVEIRA, António Braz de, PIRES, Daniel, Pacheco, Almada e a Contemporânea, Lisboa, Centro Nacional de Cultura – Bertrand Editora, 1993; Contemporânea (edição fac-similada), Lisboa, Contexto Editora, 1984-1992, através de <http://www.modernismo.pt/index.php/contemporanea>

¹⁶França, José Augusto – A Arte em Portugal no Século XX: 1911-1961 [1974]. Lisboa: Bertrand Editora, 1991, p. 107

¹⁷<http://www.modernismo.pt/index.php/contemporanea>



Figura 19: Contemporânea nº 1, capa, 1922.

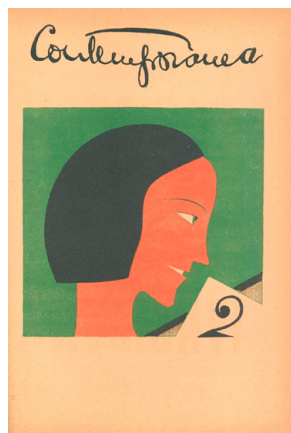


Figura 23: Contemporânea nº 2, capa, 1922.



Figura 24: Contemporânea nº 3, capa, 1922.



Figura 25: Contemporânea nº 4, capa, 1922.

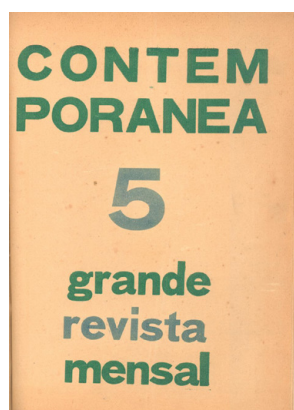


Figura 26: Contemporânea nº 5, capa, 1922.



Figura 21: Contemporânea, nº 6, 1922



Figura 27: Contemporânea, nº 7, 1923

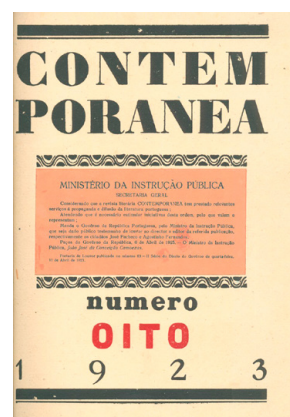


Figura 28: Contemporânea, nº 8, 1923

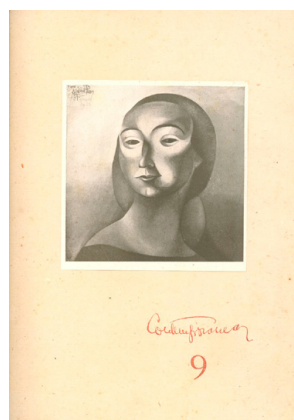


Figura 20: Contemporânea nº 9, capa, 1923.



Figura 22: Contemporânea nº 10, capa, 1924

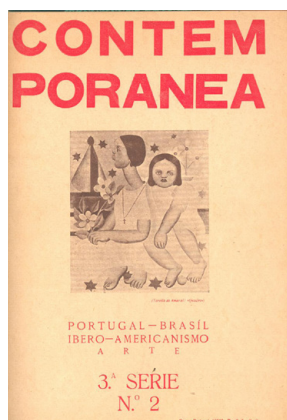


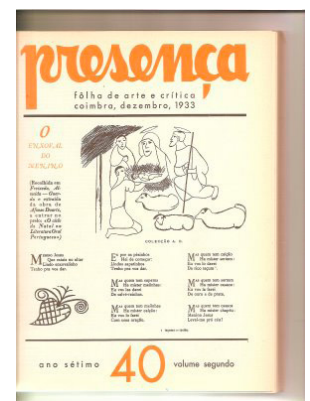
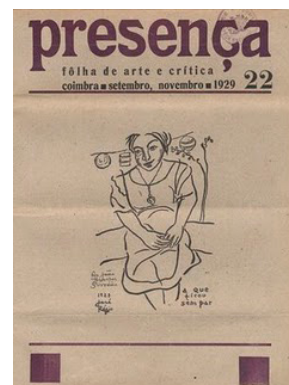
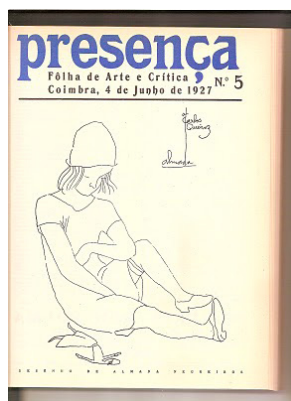
Figura 29: Contemporânea nº 10, capa, 1926



Figura 30: Contemporânea nº 10, capa, 1926

2.2.2. PRESENÇA

2.2.3. ORPHEU



2.2.4. ALMANAQUE

Segundo José Bártolo “os 18 números do Almanaque, nos seu conjunto, formam um dos mais sedutores projectos editoriais portugueses, o último a nascer no contexto constrangedor do Estado Novo, o primeiro a anunciar, numa força talvez irrepetível, o novo design português.”¹⁸ Esta revista foi publicada entre Outubro de 1959 e Maio de 1961 (2 anos).

Na ficha técnica do primeiro número citavam-se dois nomes: o director, Joaquim Figueiredo Magalhães e o orientador gráfico Sebastião Rodrigues.

“Sebastião Rodrigues foi encontrar inspiração para o modelo do formato, tratamento das capas e algumas soluções gráficas na revista norte-americana *Perspectives*, desenhada por Alvin Lusting, publicada a partir de 1952. Ao longo dos 18 números notam-se influências várias, alguns grafismos recordam-nos experiências testadas na *Portfólio*, criada por Brodovitch, numa ou noutra *Graphis* e nos trabalhos da extraordinária designer brasileira Bea Feitler, mas sobretudo nota-se uma capacidade de invenção e reinvenção, de aventura e experimentação, por parte de Sebastião Rodrigues, notáveis. Se é evidente uma matriz moderna, via *Estilo Internacional*, ela oferece a grelha ou estrutura de composição para a exploração de vazios, jogos tipográficos, intervenções caligráficas e invenções gráficas, dialogando com uma miscelânea de textos, criando narrativas com as imagens (fotografias de filmes, fotografias de publicidade, ilustrações) e apelando à participação do leitor. Se o uso da cor nos trabalhos de Sebastião Rodrigues anteriores ao Almanaque se deve muito à disciplina artesanal adquirida no Atelier de Manuel Rodrigues, a partir do nº 2. do Almanaque a influência da viagem à Finlândia (realizada em 1959) e sobretudo da linguagem de Armi Ratia faz-se, pontualmente, notar. Também se sente um uso crescente da liberdade e possibilidade de experimentação que o Almanaque oferece a Sebastião Rodrigues e lhe solta o traço ilustrativo, o convida a novas experiências tipográficas e a diferentes exercícios de impressão que o levam a fazer da Oficina Casa Portuguesa, onde o Almanaque era impresso, uma extensão do seu atelier.

A capa do nº 3 (Março de 1960) parece citar a capa criada por Carlos Scliar para a capa do primeiro número da *Senhor*, com as pedras da calçada a compor uma paisagem gráfica. Nos números seguintes, parece haver um amadurecimento do projecto gráfico, marcado por uma grande consistência na qualidade das capas, na paginação e uma capacidade, controlada mas sedutora, de invenção (folhas em harmónio, exploração de diferentes tipos de papel).

Nos últimos números, sobretudo nos 4 últimos números, o Almanaque exterioriza no grafismo e nos conteúdos uma equipa de trabalho mais alargada. A direcção gráfica é agora partilhada com João Abel Manta, a eles se juntam Pilo da Silva nos desenhos, Eduardo Gageiro e Armando Rosário na Fotografia; Sebastião Rodrigues passa a acompanhar menos o trabalho de impressão, agora entregue a João Miranda e Alejandro Corona. Também a equipa de redacção se alarga reunindo agora Baptista Bastos, Cardoso Pires, Stau Monteiro, Augusto Abelaria, Cutileiro e Vasco Pulido Valente.

¹⁸Bártolo, José, *Almanaque*, in *PLI * Arte & Design*, nº 1, ESAD, Porto, 2011, p. 53.



Figura 31: Outubro 1959 – capa (170X250 mm)

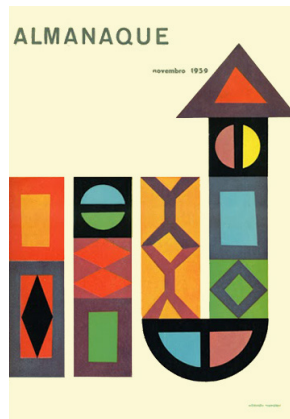


Figura 32: Novembro 1959 – capa (170X250 mm)



Figura 35: Agosto 1960 – capa (170X250 mm)



Figura 33: Setembro 1960 – capa (170X250 mm)

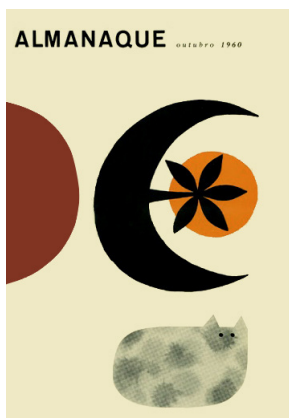


Figura 36: Outubro 1960 – capa

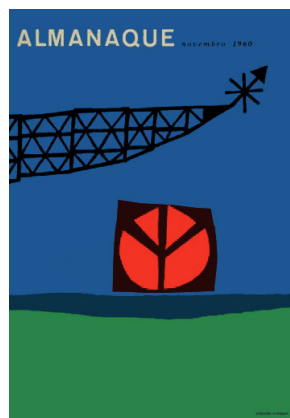


Figura 37: Novembro 1960 – capa



Figura 40: Dezembro 1960 / janeiro 1961 – capa

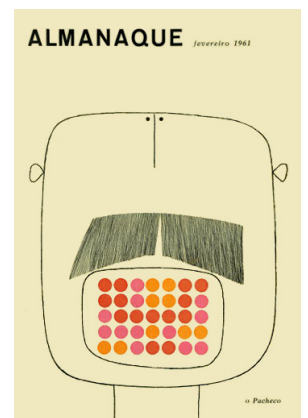


Figura 38: Fevereiro 1961 – capa



Figura 41: Almanaque, março/abril 1961, capa

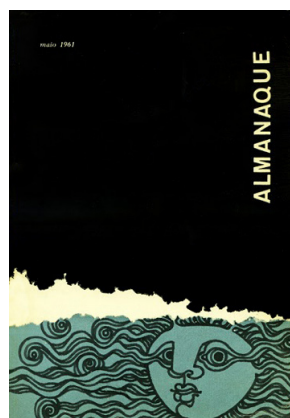


Figura 42: Almanaque, maio 1961, capa



Figura 43: Almanaque, dezembro 1959, capa

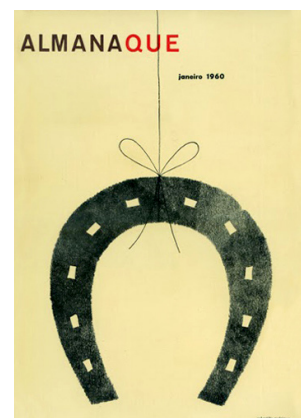


Figura 44: Almanaque, janeiro 1960, capa



Figura 46: Outubro 1959 – capa (170X250 mm)

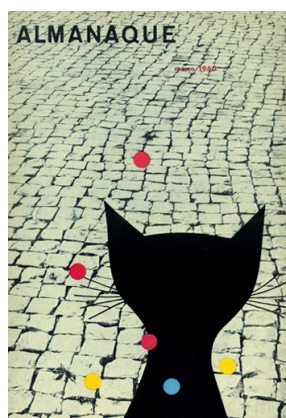


Figura 45: Novembro 1959 – capa (170X250 mm)



Figura 47: Agosto 1960 – capa (170X250 mm)

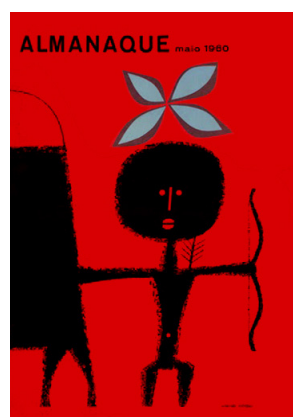


Figura 49: Outubro 1959 – capa (170X250 mm)



Figura 48: Novembro 1959 – capa (170X250 mm)

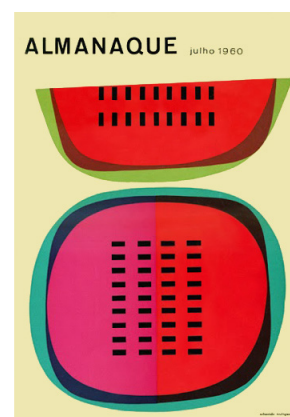


Figura 50: Agosto 1960 – capa (170X250 mm)

No nº 2 de Maio de 1961, um dos últimos, a capa é de Abel Manta e no interior são, igualmente, as suas ilustrações que dominam, não obstante alguns momentos de notável composição (veja-se a dupla página 48-49) da responsabilidade de Sebastião Rodrigues.”¹⁹

¹⁹Ibidem, p. 47 - 53.



2.2.5. JORNAL ARQUITECTOS

Título: Jprnal Arquitectos
 Categoria: Arquitectura
 Primeiro nº: 1981
 Último nº: 2016
 Anos: 35

O Jornal Arquitectos (J-A) é uma publicação periódica de expansão nacional e internacional, informativa e especializada, com edição bilingue, português e inglês, e em suportes digitais e de papel. É essencialmente um veículo de informação, promoção, divulgação e debate da Arquitectura, no âmbito da Ordem dos Arquitetos e da sociedade.

Esta publicação foi alvo de um redesenho em 2013 pela dupla de designers portugueses R2, composta por Lizá Ramalho e Artur Rebelo. Neste contexto, o estúdio R2 foi distinguido, em 2014, com um Gold Award pelo Jornal Arquitectos, na categoria de melhor revista, no âmbito dos European Design Awards (ED-Awards).²⁰

Published since 1981, Jornal Arquitectos wanted to present a new image in 2013. R2 studio was proposed to design it, taking into account the logic of maximum utilization of resources, based on strong budgetary constraints. The scarcity of the available resources compelled R2 to resort to economic materials for the production, as well as it based the concept of its graphic composition, and typographic and chromatic choices. The typography was used in a larger scale in order to facilitate reading, aesthetics and content organization. Were also set typographical intervals, allowing the definition of hierarchical levels. The contents were strategically placed in order to form blank spaces on the pages, in order to value reading and denote aesthetic concern. The entire magazine is black and white, except the cover. At a typographic level, the entire composition takes advantage of the form and letter.²¹

²⁰ <http://p3.publico.pt/cultura/design/12262/dupla-de-designers-portugueses-r2-distinguida-com-os-european-design-awards>

²¹ <http://www.europeandesign.org/submissions/jornal-arquitectos/>



Figura 51: Jornal Arquitectos, capas



Figura 52: Jornal Arquitectos, capas por R2 Design

Consideramos assim a análise da atual revista J—A como um pilar incontornável no desenho gráfico de revistas. Esta revista tinha já uma história significativa no panorama editorial uma vez que é publicada regularmente, desde 1981. Anteriormente ao projeto gráfico dos R2, tinham já passado pelo design da revista, o designer Pedro Falcão e o estúdio Silva! Designers de Jorge Silva. Os anteriores projetos gráficos apresentavam uma coerência formal ao longo dos diversos números capazes de obter um efeito de reconhecimento contínuo.

LOGÓTIPO O logótipo da revista teve vários desenhos distintos antes da intervenção dos R2. No entanto, em comum, os últimos três desenhos trabalham as iniciais do título da revista. Entre o número 220 (2006) e 233 (2009), com design de Pedro Falcão, o logótipo aparece associado ao número da revista em escala idêntica, distinto apenas na cor. Do número 234 (2010) ao 241 (2013), sob a direção artística de Jorge Silva, muda-se o lettering

do logótipo sendo eliminado o *counter-space*²² da letra “A”. O número da revista assume uma escala ligeiramente reduzida em relação às iniciais J.A. Por sua vez, o redesenho da revista pelo estúdio R2 implicou também alterações no logótipo. Este apresenta duas versões. Uma em que aparece todo o nome da revista sublinhado apenas nas letras “J” e “A” da palavra inicial JORNAL e uma versão alternativa em que se ocultam os caracteres não sublinhados, mantendo a sua posição. Esta opção dupla, que alterna nas várias edições publicadas, confere dinamismo ao nome e destaca-o quer pela escala, quer pelo modo irregular como surgem as iniciais quando se ocultam os restantes caracteres. Realce-se, no entanto, a sua ligação com a composição da capa e do miolo da revista através da repetição da tipografia usada. **FORMATO** O formato desta revista apresenta as medidas 236 X 297, proporção aproximada de 4:5, mais largo 26 mm do que o formato A4. **CAPA** Centrando-nos nas últimas intervenções gráficas à revista, observamos três opções bastantes distintas entre si mas que, no seu conjunto, mantêm uma identidade própria à revista. Assim, com direção de Pedro Falcão, a capa tinha sempre o mesmo layout, variando apenas a fotografia impressa em quadricomia e, por vezes, a cor dos caracteres que identificavam o número da revista. Com Jorge Silva, a capa é impressa com 2 cores tirando-se proveito do logótipo, normalmente em negativo. Há um título principal composto sempre com o mesmo lettering, em grande escala, impresso em overprint sobre uma fotografia impressa a uma cor e que ocupa a totalidade da capa. Este título é repetido em língua inglesa na mesma escala mas em versão light. Destaque-se a hifenização destes títulos sem hífen quer na versão portuguesa, quer na inglesa. Em baixo, surgem também os títulos secundários separados por filetes. Toda a informação tipográfica está alinhada à esquerda da capa. Na opção gráfica dos R2, recorre-se a uma tipografia desenhada para o logótipo que depois é aplicada nos títulos e outra informação tipográfica que surge no interior da revista. Esta tipografia, sans-serif, condensada e em versão bold, assume um papel marcante na identidade gráfica da revista. A capa é impressa a uma ou duas cores: uma cor plana para o fundo e o preto para a informação tipográfica. Quando se recorre a uma fotografia para ilustrar a capa, esta ocupa a totalidade do espaço e é impressa a preto. Nestas situações, a informação tipográfica é impressa numa cor pantone em overprint sobre a fotografia. Refira-se que a contra-capas é reservada para publicidade, normalmente impressa em quadricomia. As opções minimalistas quanto à cor, conferem identidade e permitem uma utilização variada de opções imprimindo dinamismo à imagem exterior da revista quando observadas em conjunto. **PAGINAÇÃO / RELAÇÃO TEXTO/IMAGEM** O layout, apesar de fortemente delineado por uma grelha invisível (ou grid), promove uma integração entre texto e imagem que traz leveza às páginas. Esta grelha varia ao longo da mesma revista e a composição e relação entre texto/imagem também apresenta diversas opções. Não parece existir uma obrigação formal rígida. Isto torna a revista bastante dinâmica ao olhar do leitor. **TIPOGRAFIA** A seleção tipográfica, para os títulos é a mesma fonte desenhada para o logótipo. Para o texto corrido é usada uma fonte clássica serifada.

²²The open space in a fully or partly closed area within a letter. in <http://www.typographydeconstructed.com/counter/>

2.2.6. PLI

Editada por uma das escolas de referência no design gráfico em Portugal, teve como diretores de arte João Martino, Inês Nepumoceno e mais recentemente, no último número, Andrew Howard. Esta revista, bastante recente (2011), tem assumido periodicidade irregular, ao contrário da trimestralidade que indicava no primeiro número. No entanto, tem continuado a surpreender, quer pelos conteúdos, quer pela forma como é desenhada. A revista define-se como:

“Publicação periódica de reflexão crítica sobre práticas e discursos do design contemporâneo. O título é inspirado no conceito trabalhado pelo filósofo Gilles Deleuze associado à ideia de dobra. A revista é entendida como um laboratório, logo aberta à discussão, participação e experimentação. É publicada pela ESAD — Escola Superior de Artes e Design e sai quatro vezes por ano.”²³



Figura 53 Revista PLI, diversas páginas duplas



²³PLI * Arte & Design, nº 1, ESAD - Escola Superior de Artes e Design, verão, 2011.



Figura 54: Pli nº 01 / 2011 – capa



Figura 55: Pli nº 02 e 03 / 2012 – capa



Figura 56: Pli nº 04 / 2013 – capa



Figura 57: Pli nº 05 / 2014 – capa



Figura 58: Pli nº 06 / 2016 – capa



Figura 59. Revista Nada, capas

2.2.7. NADA

“Revista de pensamento, arte e ciência”, é assim que se apresenta a revista “NADA”, que conta com conteúdos pluridisciplinares e um design muito próprio.

A revista, que existe desde 2003 e que tem como editor João Urbano, põe a jogar lado a lado a Arte e a Ciência, apresentando aos leitores conteúdos sobre os mais variados temas de ensaio e pensamento contemporâneo.

A publicação, que se apresenta em forma de livro, junta filósofos e cientistas num universo com parceria de várias universidades e laboratórios, nomeadamente brasileiros, uma vez que esta publicação é também distribuída na cidade de S. Paulo.

Tendo como particularidade já ter sido distinguida em eventos como o “Revolution 99/09”, na categoria de design editorial, a propósito do seu design característico, a revista pretende divulgar e reforçar o trabalho artístico e científico, apostando em ensaios, entrevistas, artigos e até mesmo textos livres, que se podem estender à poesia e à ficção.”²⁴

“A perspectiva cavaleira das letras – um alfabeto da Bauhaus de 1930 (ver imagem abaixo) – conseguia, de alguma forma, deslocar aquela fotografia para um plano mais abstracto, mais utópico. Porém, o sentido da palavra parecia negar tudo aquilo – quer a solidez, quer a utopia, quer até a multidão da praia e o seu dia de Verão.

No fundo, a relação entre aquele título e aquela imagem era uma versão económica do quadro de Magritte sobre um cachimbo, e o arranjo dos elementos sobre a capa sublinhava a ambiguidade: a imagem, ocupando apenas a porção superior da capa, reforçava a sua relação com o título; as letras não pareciam estar tanto sobre a imagem, como dentro dela, rodeadas por ela, indecisas entre ser uma coisa naquela imagem, ou uma palavra naquela capa.

Em todas as capas da Nada, a geometria das letras viria a aparecer incluída ou numa paisagem insólita (animais a construir uma nave espacial, uma cidade feita de arranha-céus de todo o mundo, o cenário de uma luta entre escavadoras Disney, um bando

24 <http://www.briefing.pt/media-br/4513-novo-numero-da-revista-nada.html>



de pássaros sobre um céu azul); ou então sobre um objecto (um velho livro ou um leque). Uma única vez, no segundo número, a própria capa aparece como a imagem de um objecto – o título e os conteúdos da página de um livro, numa homenagem, reconhecida na ficha técnica, à capa que Chip Kidd fez para o livro *The Information*, de Martin Amis.

Lembro-me, ao ver aquele primeiro número, de ter pensado como seria difícil fazer uma segunda capa para aquela revista. No entanto, ao longo de – até agora – nove números, a ambiguidade que me tinha agradado naquela primeira capa foi sempre recuperada e fortalecida de forma inteligente e inspirada. Por tudo isto, o design das capas da Nada, da autoria de Manuel Granja, tem sido um dos projectos mais consistentes e elegantes do design editorial português dos últimos anos.”²⁵

25in Mário Moura, <https://ressabiator.wordpress.com/2007/10/12/nada/#more-159>

2.3. REVISTAS DE CARÁTER TEOLÓGICO

Uma análise às publicações periódicas regulares da Igreja Católica permite-nos referenciar as principais publicações de carácter teológico e científico associadas às Faculdades de Teologia da Universidade Católica Portuguesa, em Braga, Porto e Lisboa e à Conferência Episcopal Portuguesa. Os padres Jesuítas publicam também a revista *Brotéria*, de relevo em contexto teológico. A investigação teológica e científica encontra nestas publicações espaço para a sua divulgação. Representam assim um veículo de comunicação fundamental entre os teólogos, o clero e os fiéis. Conscientes de que uma análise a estes diversos objectos seria extensa, centramos o projecto numa das publicações pesquisadas: a *Cenáculo*. Esta opção fundamenta-se na representatividade que a revista tem na divulgação do conhecimento teológico desde 1945. É uma publicação com 66 anos que apenas foi interrompida entre 1953 e 1961 (oito anos). “Cenáculo”, o nome que dá título à revista corresponde ao nome do local onde ocorreu o fenómeno bíblico Pentecostes. Este fenómeno é descrito na Bíblia como a descida do Espírito Santo sobre os apóstolos e seguidores de Cristo, através de línguas de fogo.



Figura 60: *Brotéria* – Associação Cultural e Científica Padres Jesuítas

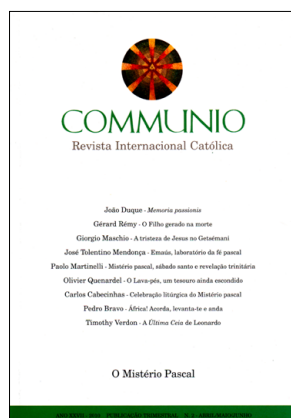


Figura 61: *Communio* - Universidade Católica Portuguesa – Lisboa

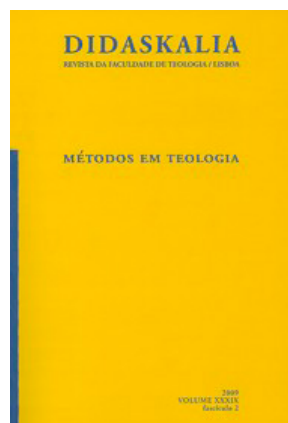


Figura 62: *Didaskalia* - Faculdade de Teologia – Lisboa – UCP

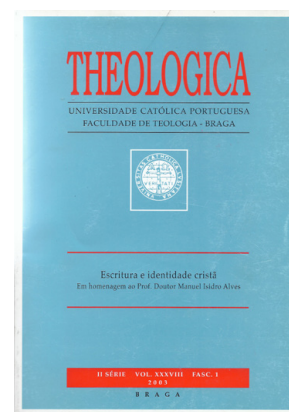


Figura 63: *Theologica* - Faculdade de Teologia – Braga – UCP

2.3.1. BROTÉRIA

Revista: Brotéria
 Propriedade: Brotéria - Associação Cultural e Científica
 (NIPC 503312070) / Padres Jesuítas
 Periodicidade: Mensal
 Tiragem: 1200 exemplares
 Website: www.brotéria.pt
 Revistas no website: sim

A revista Brotéria - Cristianismo e Cultura é publicada pelos jesuítas portugueses desde 1902. A sua missão fundamental é alargar a compreensão cristã a todos os âmbitos da expressão humana e cultural não se coibindo de tratar temas de fronteira, onde as respostas não são óbvias nem imediatas, numa procura incessante da verdade.

“Podemos constantemente encontrar nas suas linhas um diálogo aceso entre fé e cultura com o qual se procura alcançar uma visão integradora do Homem, do mundo e daquilo que o transcende.”²⁶

É ainda de destacar a sua riquíssima biblioteca com cerca de cento e vinte mil monografias e mais de duzentas publicações periódicas abrangendo, de forma particular, as áreas de Teologia, Filosofia, Literatura e História.

A biblioteca da Brotéria, aberta ao público, conta com cerca de 150.000 monografias e mais de 200 publicações periódicas. É particularmente valiosa no campo da Teologia, Filosofia, Literatura e História, com destaque para a história da Companhia de Jesus.



Figura 64: Brotéria 2015

26 in <http://www.jesuítas.pt/Revista-Brotéria-138.aspx>

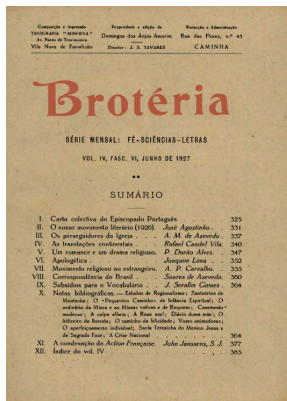


Figura 65: Brotéria, 1927



Figura 66: Brotéria, 1940



Figura 67: Brotéria, 1945

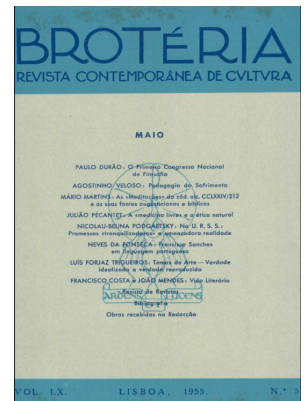


Figura 68: Brotéria, 1955



Figura 69: Brotéria, 1965

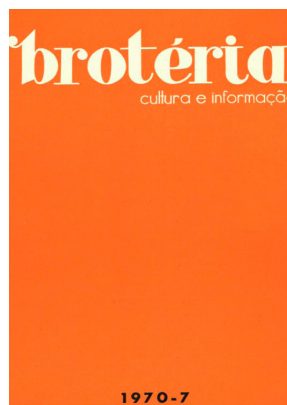


Figura 70: Brotéria, 1970

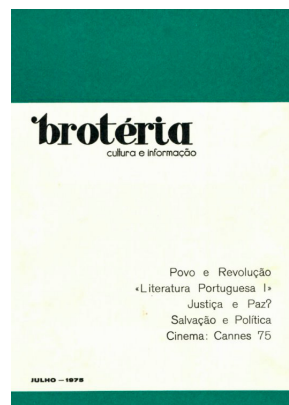


Figura 71: Brotéria, 1975

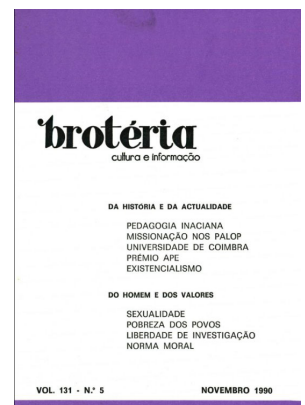


Figura 72: Brotéria 1990



Figura 73: 1995



Figura 74: 2010

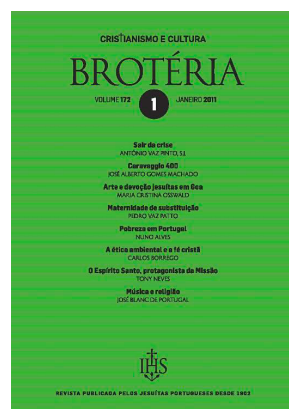


Figura 75: 2011



Figura 76: 2012

2.3.2. COMMUNIO

Revista: Communio - Revista Internacional Católica
Propriedade: Universidade Católica Portuguesa
Periodicidade: trimestral
Tiragem: N/D
Website: <http://www.revistacommunio.com>

COMMUNIO é uma revista de carácter internacional, actualmente editada em 14 línguas e mais de 16 países: Alemanha, América do Norte, Argentina, Brasil, Chéquia, Croácia, Eslovénia, Espanha, França, Holanda/Flandres, Hungria, Itália, Líbano (em língua árabe, actualmente suspensa), Polónia, Portugal e Ucrânia.

O estatuto da revista garante autonomia e liberdade de iniciativa a cada edição, com o intuito de respeitar a fisionomia cultural e nacional de cada povo e apontar soluções aos problemas específicos de cada região e cultura.

A COMMUNIO é anualmente programada pelas redacções dos diversos países, que em seguida permutam entre si, com total liberdade de escolha e utilização, o material proposto.

Cada número trata de um tema central, a que se podem juntar artigos de especial interesse para a época litúrgica, para a realidade portuguesa ou de premente actualidade.

A sua Redacção é constituída por padres, religiosos e leigos, homens e mulheres, que pensam ser urgente estimular o diálogo entre a fé e a cultura. Tem a sua sede em Lisboa, mas procura, nomeadamente através do seu Conselho de Redacção, que as diversas zonas do país estejam nela representadas.

A edição portuguesa iniciou-se em 1984, fazendo parte da primeira Direcção, Manuel Isidro Alves, Henrique de Noronha Galvão e José Eduardo Borges de Pinho. Desde então é editada pela Associação de Teologia e Cultura Cristã,²⁷

²⁷<http://www.revistacommunio.com/institucional.php?id=8>



Figura 77: 1984



Figura 78: 1985



Figura 79: 1986



Figura 80: 1987



Figura 81: Communio 1988



Figura 83: Communio 1989



Figura 82: Communio 1990



Figura 84: Communio 1991



Figura 85: Communio 1998



Figura 86: Communio 1999

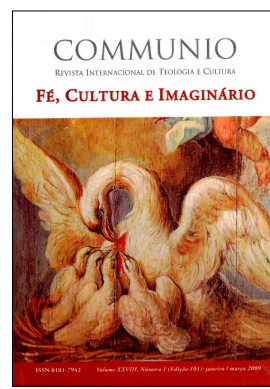


Figura 87: 2009

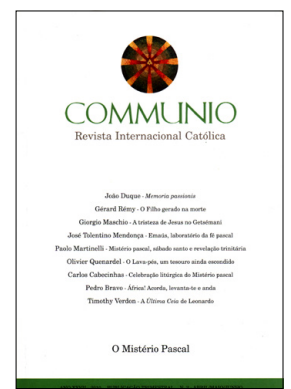


Figura 88: 2010

2.3.3. DIDASKALIA

Iniciada em 1971, publica-se em dois fascículos anuais, com 230 páginas em média. Destina-se a fomentar a investigação científica da Faculdade e a difundir os resultados da mesma. Comporta normalmente a colaboração de especialistas doutros centros universitários, nacionais e estrangeiros.



Figura 89: Didaskalia 1971



Figura 90: Didaskalia 1979



Figura 91: Didaskalia 2008



Figura 95: Didaskalia 2009



Figura 96: Didaskalia 2010



Figura 92: Didaskalia 2011



Figura 93: Didaskalia 2014

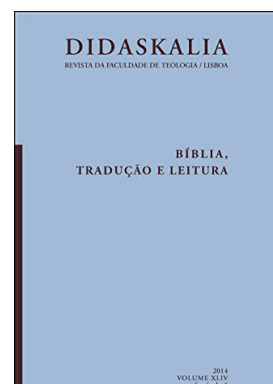


Figura 94: Didaskalia 2014

2.4. REVISTA CENÁCULO



2.4.1. HISTORIAL

Relativamente ao historial da revista, importa fazer referência ao seu desenho gráfico e aos períodos em que se perceberam alterações significativas. Optamos por centrar esta análise no desenho da capa pois esta é o rosto de qualquer livro ou revista. Ela define e ilustra uma ideia, eventualmente, sugestiva do conteúdo. É a face mais visível da revista e tem um valor importante, quer pela forma como se relaciona com o leitor quer pelo modo como se destaca relativamente a outras revistas da disciplina. O que Andrew Howard diz acerca da capa de um livro, pode também ser entendido para a capa de uma revista:

Hoje em dia, os editores lutam pela nossa atenção e já há muito que nos habituámos a que os livros sejam expostos com as capas viradas para nós. Paradoxalmente, a essência de um livro reside no facto de este não poder ser visto de uma só vez, mas apenas por ordem, uma página de cada vez. A exceção é a capa, que é a única parte do livro que pode ser vista no mesmo instante.²⁸

Assim, após um estudo geral referente ao desenho das capas da Cenáculo e ao formato, que se resume na linha cronológica da figura nº, constatamos seis períodos distintos, conforme se enuncia:

- primeiro: 1945–1953 (8 anos);
- segundo: 1961–1966 (5 anos);
- terceiro: 1966–1969 (3 anos);
- quarto: 1969–1996 (27 anos);
- quinto: 1996–2005 (9 anos);
- sexto: 2005–2016 (11 anos);

²⁸ Howard, Andrew, Gateways: An International Exhibition of Book Covers, Portugal, Norteshoping, 2008, p. 406.

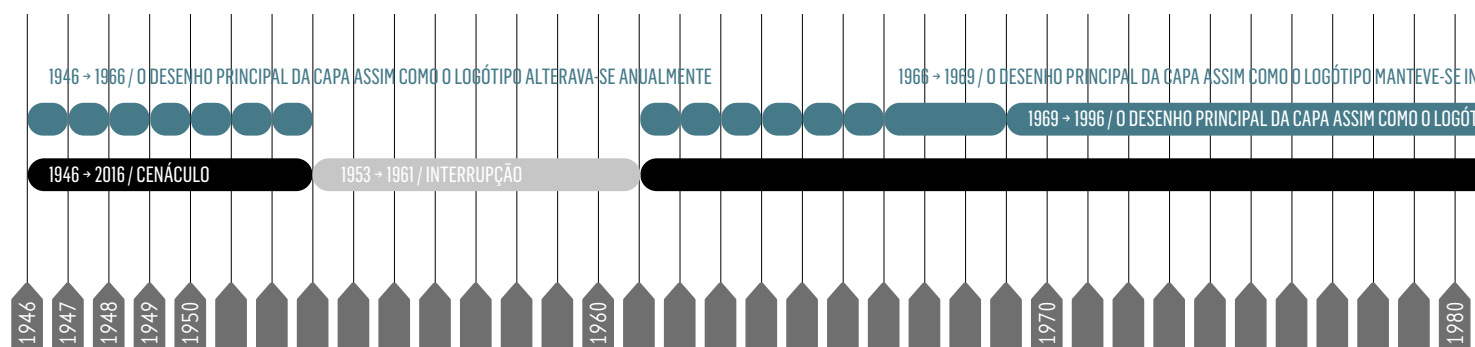
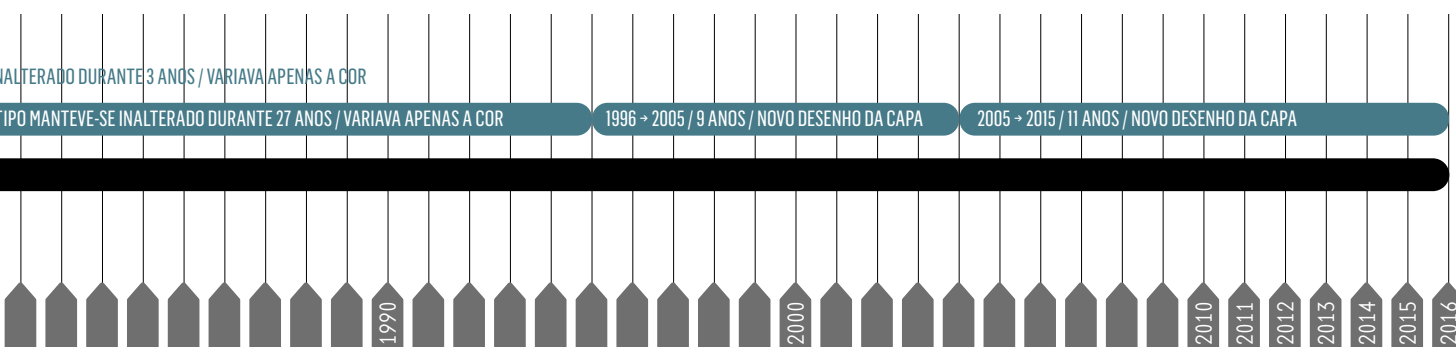


Figura 97 Cronologia das revistas estudadas

O primeiro período, entre 1946 e 1954, é uma fase em que o formato se mantém (240mm X 185mm) mas que, em cada ano, o desenho da capa difere. Os quatro números anuais mantêm o mesmo desenho, impresso a duas cores, havendo apenas variações relativas à cor. O segundo período, entre 1961 e 1966, mantém a mesma lógica de alterar o desenho da capa em cada ano e variar, ao longo dos quatro números anuais, as cores com que é impressa (mantem-se a impressão a duas cores). Em relação ao primeiro período alterou-se apenas o formato reduzindo para 240mm X 170mm. Numa terceira fase, entre 1966 e 1969, o desenho da revista adota uma lógica diferente. O desenho principal da capa mantém-se ao longo de três anos, variando, em cada número, as duas cores em que era impresso. O logótipo alterou-se novamente e manteve-se durante três anos igual. O formato, em relação ao período anterior sofre também uma ligeira redução, passou a ter 230mm X 165mm. O quarto período, entre 1969 e 1996, foi o período mais longo em que o desenho da revista manteve-se praticamente inalterado. O formato reduziu para o tamanho A5, 148mm X 210mm, mantendo-se a impressão a duas cores e variando a cor da imagem de fundo da capa. O logótipo, por sua vez, acompanhou a mudança do desenho e, entre 1993 e 1996, alterou-se novamente sendo composto noutro tipo de letra. O quinto período, relativo aos anos compreendidos entre 1996 e 2005, adota um novo desenho e logótipo, impressos também a duas cores. O formato mantém-se no A5 e é impresso a duas cores ou uma única cor. No entanto, ao longo destes nove anos, as cores da capa não variam. O último período, desde 2005 até ao presente ano, manteve o formato A5. No entanto, alterou a imagem usada na capa que é a mesma durante todo este período, assim como o logótipo. A capa passa novamente a ser impressa a duas cores. Em cada ano adota-se uma cor diferente para uma lista que engloba toda a capa passando pela lombada.

Esta divisão, em seis períodos diferentes, permite-nos simplificar a análise e enunciar aspetos peculiares de cada fase que, de algum modo, vão contribuir para um projeto que marcará um novo período de desenho da revista.



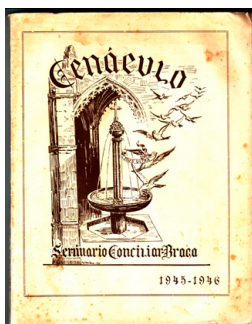


Figura 102: 1945/46



Figura 100: 1946/47



Figura 98: 1947/48



Figura 99: 1948/49

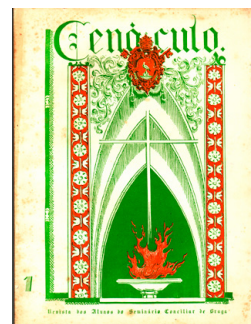


Figura 101: 1949/50

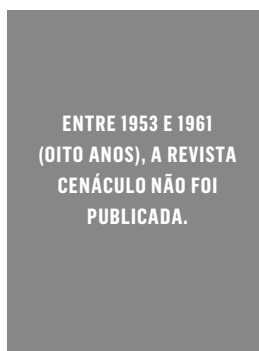


Figura 103: Cenáculo 1954/55

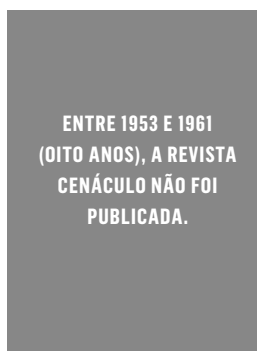


Figura 104: Cenáculo 1955/56

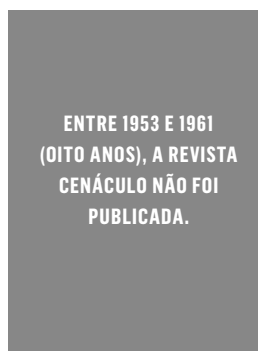


Figura 107: Cenáculo 1956/57

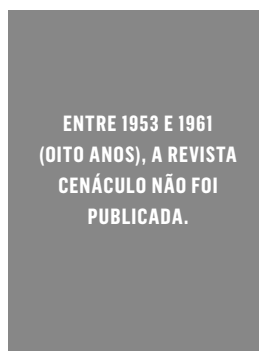


Figura 106: Cenáculo 1957/58

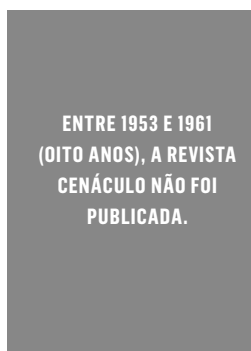


Figura 105: Cenáculo 1958/59

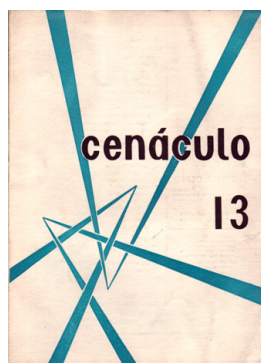


Figura 111: Cenáculo 1964/65

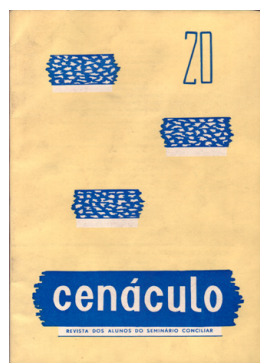


Figura 110: Cenáculo 1965/66

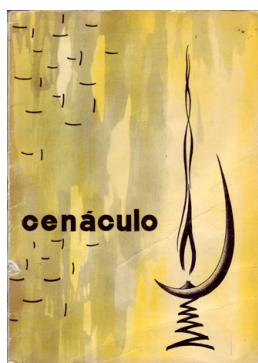


Figura 108: Cenáculo 1966/67

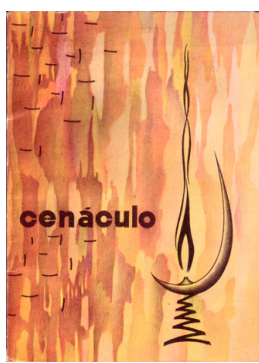


Figura 109: Cenáculo 1967/68

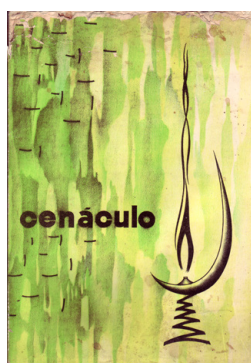


Figura 112: Cenáculo 1968/69



Figura 113: Cenáculo 1974/75

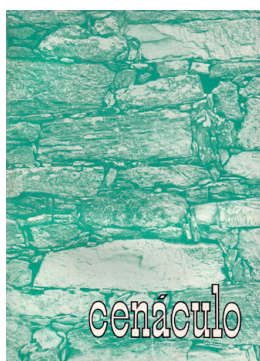


Figura 114: Cenáculo 1975/76



Figura 117: Cenáculo 1976/77

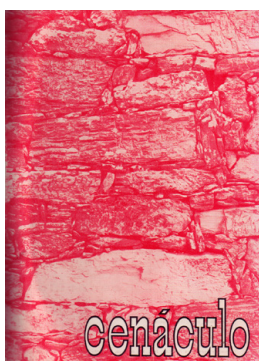


Figura 116: Cenáculo 1977/78



Figura 115: Cenáculo 1978/79



Cenáculo 1950/51, capa

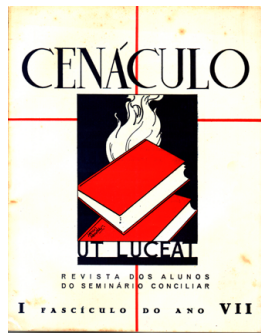


Figura 119: Cenáculo 1951/52



Figura 118: Cenáculo 1952/53



Figura 120: Cenáculo 1952/53

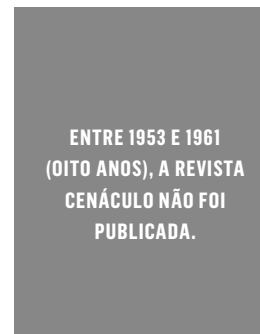


Figura 121: Cenáculo 1953 - 1954

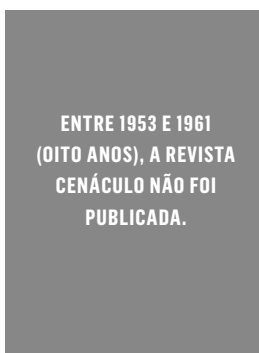


Figura 122: Cenáculo 1959/60

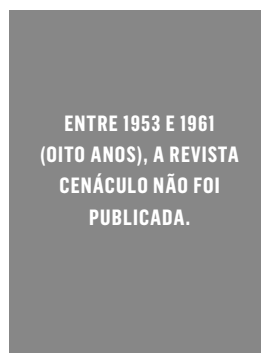


Figura 123: Cenáculo 1960/61

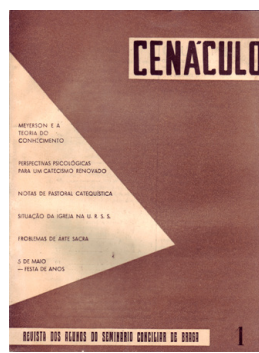


Figura 124: Cenáculo 1961/62

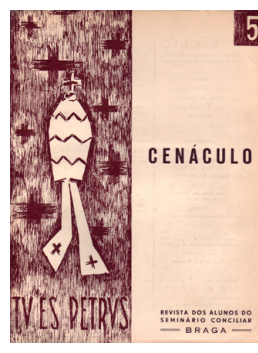


Figura 125: Cenáculo 1962/63

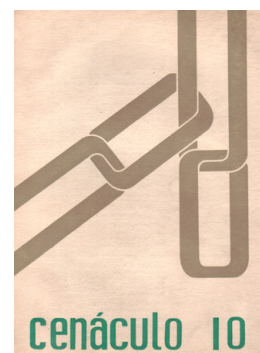


Figura 126: Cenáculo 1963/64



Figura 127: Cenáculo 1969/70

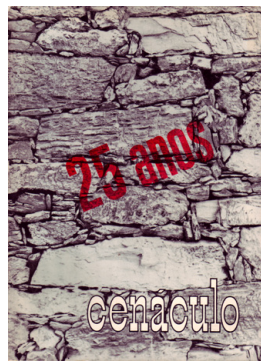


Figura 130: Cenáculo 1970/71



Figura 128: Cenáculo 1971/72



Figura 129: Cenáculo 1972/73

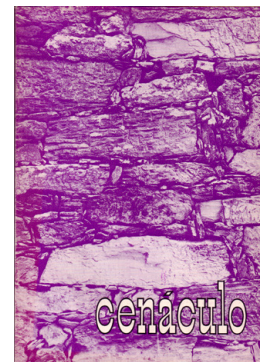


Figura 131: Cenáculo 1973/74

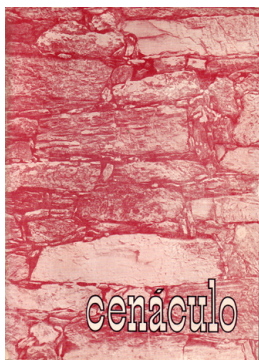


Figura 132: Cenáculo 1979/80



Figura 136: Cenáculo 1980/81



Figura 133: Cenáculo 1981/82



Figura 135: Cenáculo 1982/83*

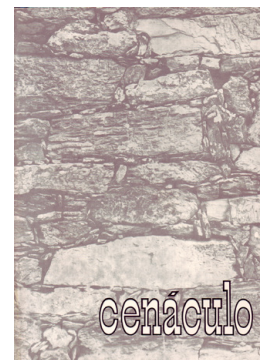


Figura 134: Cenáculo 1983/84

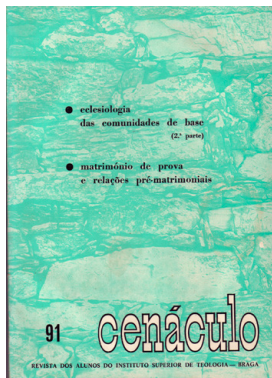


Figura 138. Cenáculo 1984/85

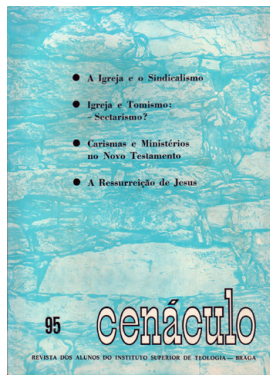


Figura 137. Cenáculo 1985/86

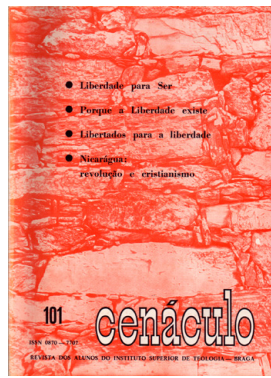


Figura 139. Cenáculo 1986/87

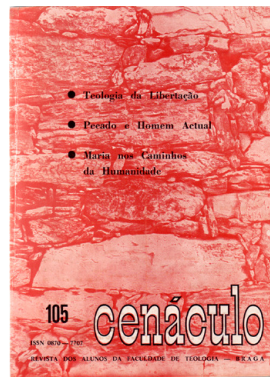


Figura 140. Cenáculo 1987/88

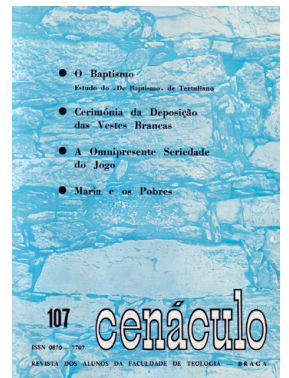


Figura 141. Cenáculo 1988/89

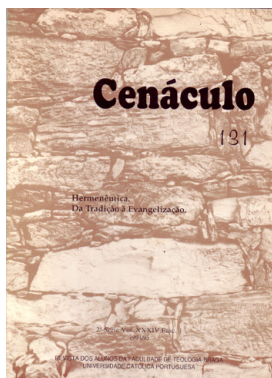


Figura 145. Cenáculo 1994/95

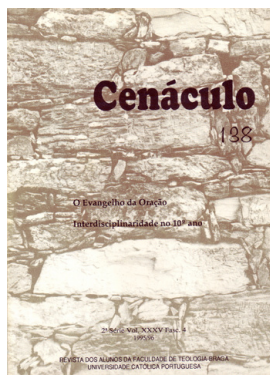


Figura 142. Cenáculo 1995/96

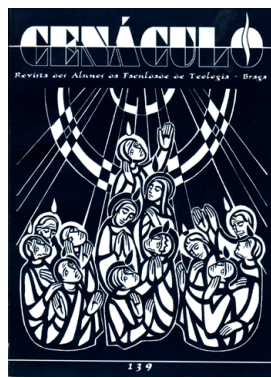


Figura 143. Cenáculo 1996/97

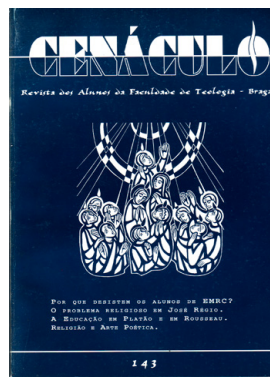


Figura 144. Cenáculo 1997/98

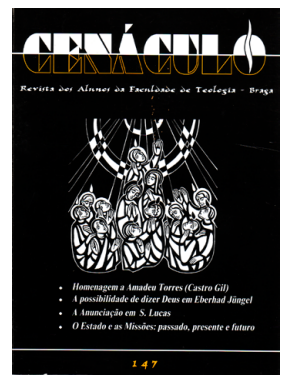


Figura 146. Cenáculo 1998/99

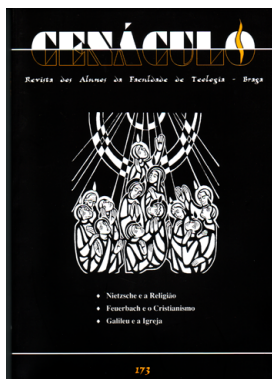


Figura 151. Cenáculo 2004/05



Figura 147. Cenáculo 2005/06

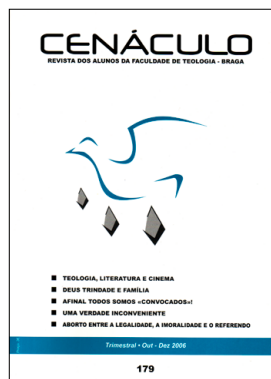


Figura 148. Cenáculo 2006/07

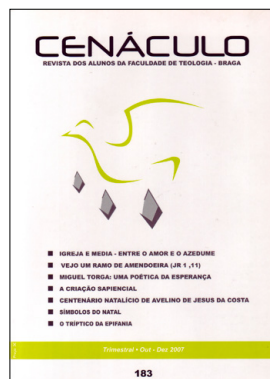


Figura 149. Cenáculo 2007/08

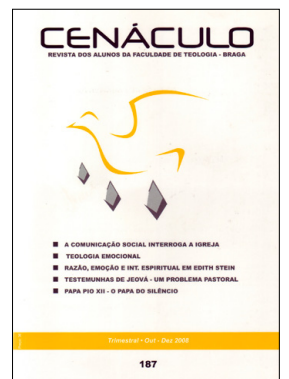


Figura 150. Cenáculo 2008/09

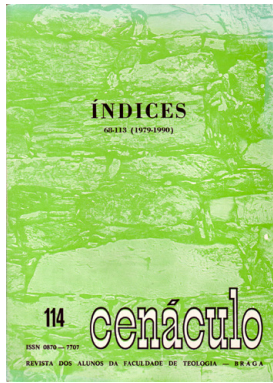


Figura 154: Cenáculo 1989/90

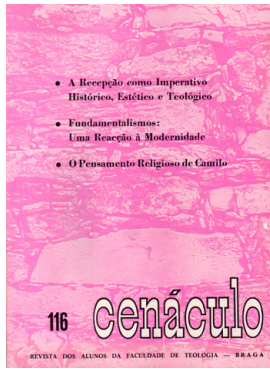


Figura 152: Cenáculo 1990/91

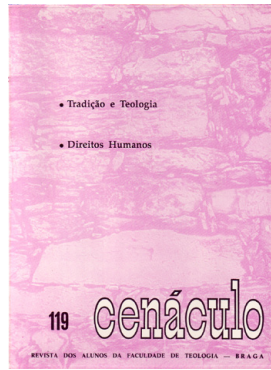


Figura 153: Cenáculo 1991/92

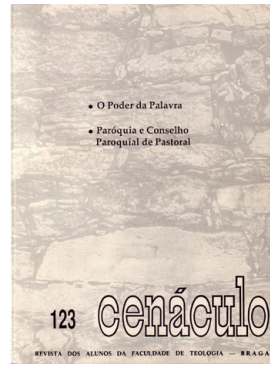


Figura 156: Cenáculo 1992/93

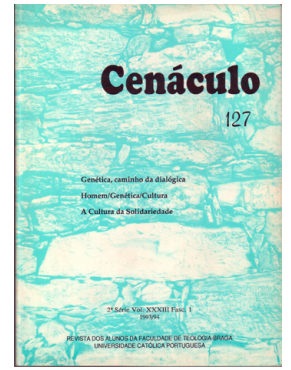


Figura 155: Cenáculo 1993/94

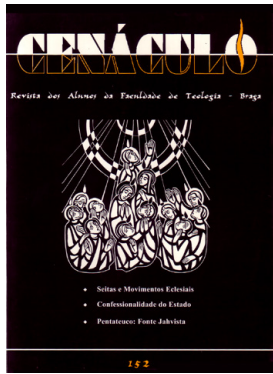


Figura 157: Cenáculo 1999/2000

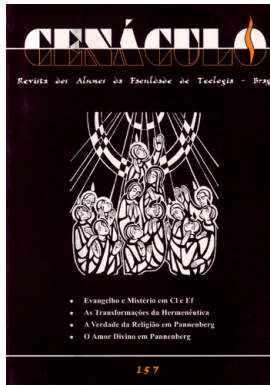


Figura 161: Cenáculo 2000/01

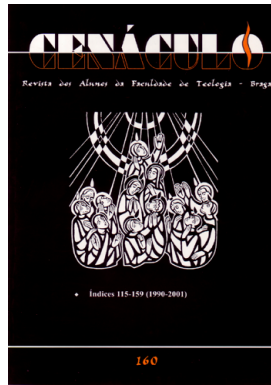


Figura 160: Cenáculo 2001/02

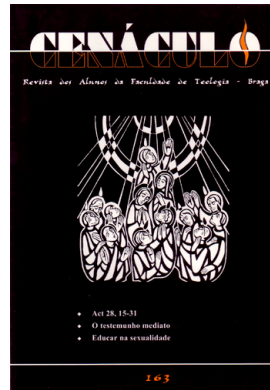


Figura 158: Cenáculo 2002/03

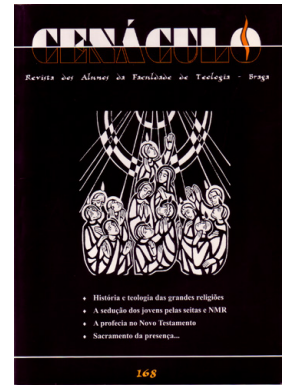


Figura 159: Cenáculo 2003/04



Figura 162: Cenáculo 2009/10



Figura 163: Cenáculo 2010/11

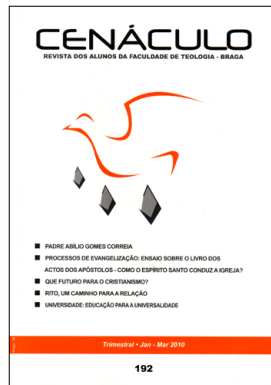


Figura 164: Cenáculo 2011/12

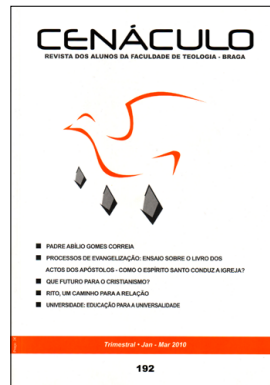


Figura 165: Cenáculo 2012/13

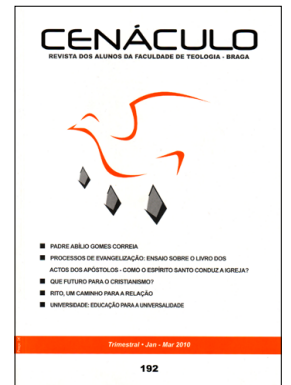


Figura 166: Cenáculo 2013/14

2.4.2. LOGÓTIPO



Figura 167: Logótipo Cenáculo, 1945

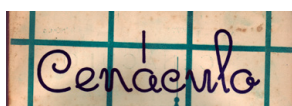


Figura 168: Logótipo Cenáculo, 1946



Figura 169: Logótipo Cenáculo, 1947



Figura 170: Logótipo Cenáculo, 1948



Figura 171: Logótipo Cenáculo, 1949



Figura 172: Logótipo Cenáculo, 1950

O logótipo da revista Cenáculo assumiu diferentes formas desde o seu início. Maioritariamente, corresponde à composição do nome com alinhamento horizontal em tipografias distintas. Apenas o primeiro número teve uma composição em meia lua e os números de 1950/51 apresentaram uma composição com alinhamento vertical. Contudo estas exceções não se voltaram a repetir. Refira-se que o logótipo usado entre 1969 e 1996 foi o que mais tempo perdurou. Normalmente, a alteração do logótipo acompanhou a alteração do desenho da capa assim como a forma como era paginado o conteúdo da revista.

Observando o desenho do título “Cenáculo” deparamo-nos com uma pluralidade de escolhas tipográficas: fontes caligráficas, góticas, serifadas e display ilustram o título ao longo dos anos sem uma razão aparente que vá além da decoração ou formalismo estético acompanhando em alguns números a ilustração da capa. Salva-se, no entanto, o logótipo das edições de 1947/48 em que o acento da letra “a” é uma linha vertical. De algum modo, parece-nos haver uma intenção do desenhador em enfatizar a verticalidade dos conteúdos da revista, voltados para Deus (para o alto). Poderemos também presumir que alude às línguas de fogo que, em sentido bíblico, vieram do alto sobre os apóstolos para os encorajar a anunciar a boa nova (fenómeno que decorreu no cenáculo). É um elemento discreto mas que uma observação crítica exigirá reflexão por parte do leitor. Esta situação volta a repetir-se mas de forma mais evidente nos números referentes ao quinto período gráfico. Neste logótipo, a língua de fogo surge do interior da letra “O”.

Normalmente, o logótipo aparece composto em caixa alta à exceção da capa de 1949/50 em que a primeira letra está em maiúscula e as restantes em minúsculas. O título situa-se na parte superior da revista composto de modo regular na horizontal, à exceção da capa de 1950/51 em que está composto do lado esquerdo da imagem na vertical. As letras que compõe o título, até 1950, foram desenhadas manualmente e não aparentam rigor geométrico no seu desenho. O título da capa de 1947 a 1948 está composto com caracteres idênticos à família ITC Clearface. No entanto, apesar da sua aproximação no desenho, um olhar atento denota ligeiras diferenças entre os caracteres. Na capa de 1949/50, o logótipo está composto com caracteres góticos. Na capa de 1950/51 não foi identificado o tipo de letra em que está composto. Neste, as serifas são triângulos invertidos e existe contraste entre linhas finas e grossas. Em 1951/52 está composto numa fonte com serifas idêntica à fonte “Celtic” da “Mecanorma Collection”. Difere desta, principalmente no pormenor das serifas. Em 1951/52 surge composto numa fonte idêntica à Bodoni em versão condensada e itálica. Após este período, que correspondeu a uma interrupção na publicação da revista, o logótipo surge, a partir de 1961, sempre composto em caracteres não-serifados. O desenho tipográfico clássico deixa de fazer parte da construção do logo da revista. Esta opção aparece a partir de meados do século XIX, curiosamente o período em que fontes tipográficas com a Helvetica e Univers ganharam popularidade.

A acompanhar o logótipo surge a expressão “Revista dos Alunos do Seminário Conciliar de Braga” composta na horizontal e numa única linha nas duas primeiras capas. Na primeira, acompanha o título e está disposta por baixo deste, desenhada com o mesmo tipo de letra. Na segunda está na parte inferior da capa, por baixo da imagem, também em caracteres góticos. Na quarta capa (fig. 163) surge do lado direito do título composta na vertical com um tipo de letra serifado mas diferente do título e separada deste por uma linha preta de espessura fina também vertical. Na quarta capa está composta em duas

linhas, por baixo da imagem principal da capa, num tipo de letra idêntico à Helvetica². A primeira linha, por sua vez, tem um espaçamento entre caracteres exagerado de modo a que ter a mesma largura da linha inferior.



Figura 173: Logótipo Cenáculo, 1951/52



Figura 180: Logótipo Cenáculo, 1966/67



Figura 174: Logótipo Cenáculo, 1952



Figura 181: Logótipo Cenáculo, 1969



Figura 176: Logótipo Cenáculo, 1961/62



Figura 185: Logótipo Cenáculo, 1971/72



Figura 177: Logótipo Cenáculo, 1962/63



Figura 182: Logótipo Cenáculo, 1993



Figura 178: Logótipo Cenáculo, 1963/64



Figura 183: Logótipo Cenáculo, 1996



Figura 175: Logótipo Cenáculo, 1964/65



Figura 184: Logótipo Cenáculo, 2005

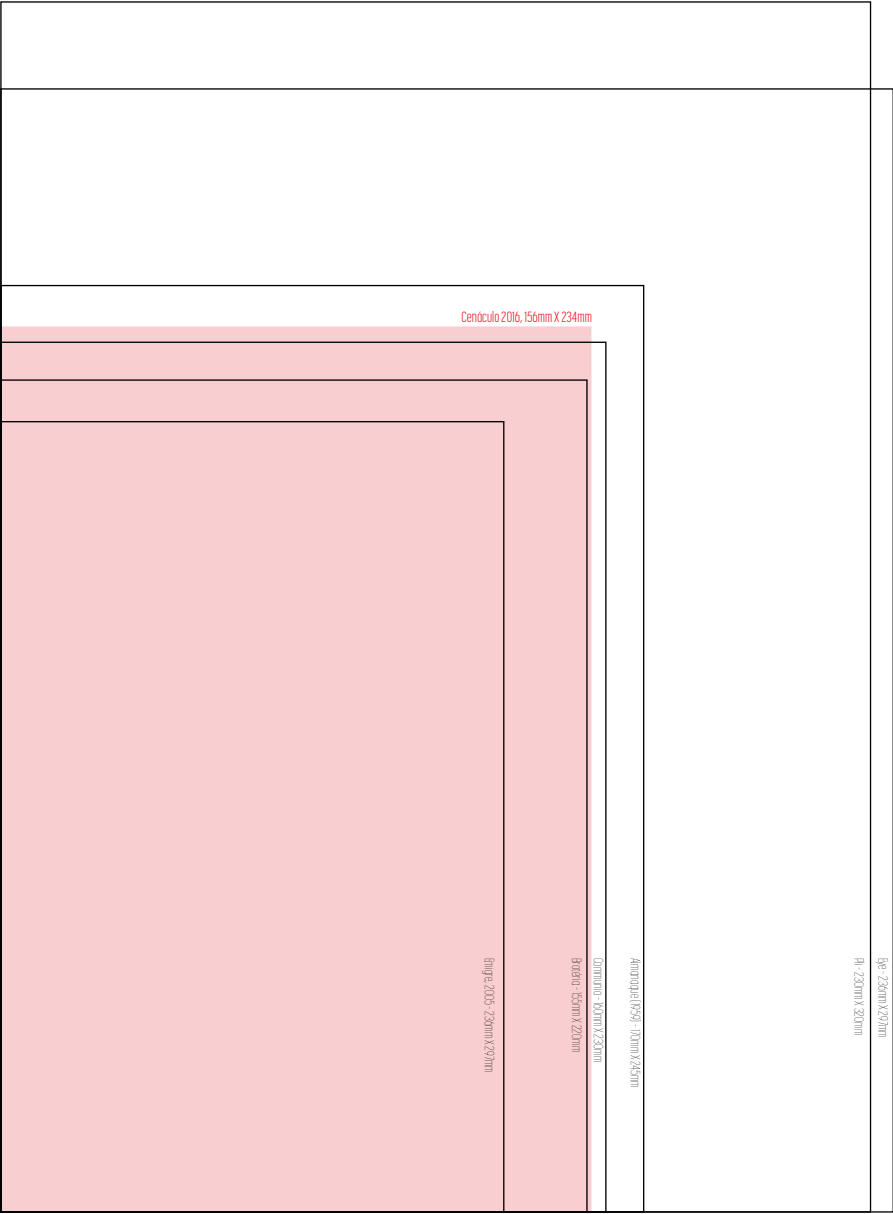


Figura 179: Logótipo Cenáculo, 1965/66

2.4.3. FORMATO

De acordo com os períodos analisados, identificamos uma redução significativa do tamanho da revista ao longo do tempo. O último número publicado tinha uma formato ligeiramente menor que o A5, conforme constatamos:

- 1945-1953 (8 anos): 187mm X 240mm;
- 1961/1966 (5 anos): 170mm X 240mm;
- 1966/1969 (3 anos): 165mm X 230mm;
- 1969/1996 (27 anos): 150mm X 210mm;
- 1996/2005 (9 anos): 155mm X 210mm;
- 2005/2016 (11 anos): 145mm X 205mm;



2.4.4. CAPA E CONTRA-CAPA

A capa é a face/rosto de qualquer revista ou livro, fala com o leitor. Ela define e desponta em si uma ideia, o conteúdo, uma estória. Ela tem um peso bastante significativo num projeto editorial, quer pelo contraste com outras revistas, quer pela sua aproximação ao leitor.

Analisando as capas da cenáculo, constatamos várias mudanças ao longo dos anos que alteram a identidade visual da mesma. Nos primeiros anos de existência, a imagem da capa e a tipografia usada no título eram totalmente alterados após cada ano letivo. Um período extenso em que se mantém a mesma imagem compreende os anos de 1969 e 1996. Durante estes 27 anos, a imagem que serve de marca de água na capa é um muro em granito que se manteve inalterável sofrendo variações apenas na tonalidade. Durante este período, a tipografia usada no título foi alterada uma vez. Em 1996 a revista quebra os 27 anos de passividade gráfica. Uma mudança profunda altera a tipografia usada no título e a imagem: um desenho a representar o pentecostes, fenómeno bíblico que ocorreu no local chamado Cenáculo. A revista mantém-se inalterada por um período de 9 anos. Em 2005 sofre nova alteração (na tipografia do título e na imagem da capa) que se mantém até 2015 (10 anos).

Com base nesta análise podemos constatar que, no início, pretendia-se alterar a imagem da capa, provavelmente para suscitar curiosidade e inovar. Estas alterações, todavia, provocam uma ecleticidade de soluções gráficas que comprometem a identidade visual da revista. Num outro período, a partir de 1979, pretende-se manter identidades visuais inalteradas que perduram por mais tempo. No entanto, esta singularidade de opções gráficas empobrece a imagem gráfica da Cenáculo e remete-a para um deserto visual.

Quanto às imagens usadas na capa, identificamos em grande parte das publicações diversos elementos: a cruz, a pomba, o livro, a chama, raios de luz, muro em granito, um desenho que representa o Pentecostes. Catalogando estes elementos, constatamos a inclusão de símbolos do universo da religião de modo literal e imediato, prática que limita a interpretação e reflexão do observador. Na maioria das capas, não se estabelece uma relação entre as imagens e os conteúdos dos temas tratados pela revista. A utilização de imagens que desafiem o observador a enriquecer a sua literacia visual poderiam constituir um factor de valorização da revista. Na capa poderiam surgir imagens (fotografias ou desenhos) ou composições gráficas que suscitem curiosidade para os temas tratados na revista. A exaltação do texto e tipografia poderia ser outra opção.

Em relação à cor, todas as capas da revista foram impressas a duas cores.

A indicação do número da revista é feita através de carácter numérico sem serifas. Este, encontra-se na parte inferior esquerda da capa. Na capa de 1951/52 está composto com carácter romano acompanhado da designação fascículo e indicação do ano da revista. Nesta capa, está composto com letras serifadas em caixa alta e com espaçamento maior entre as letras.

Além da utilização de tipografia para informação sobre a própria revista, esta é utilizada em duas capas como parte da imagem que ilustra a capa. Assim, na capa de 1948/49, surge a expressão latina “Docebit omnia ille vos” que significa “O Espírito Santo ensinar-vos-á tudo o que eu vos tenho dito.” Esta frase está composta em caixa alta com caracteres da família ITC Clearface desenhadas manualmente. A sua composição na vertical e horizontal forma o desenho de uma cruz que é o elemento central da imagem que ilustra a capa. Na

capa de 1951/52 surge também uma expressão latina: “UT LUCEAT” composta em caixa alta com uma fonte geométrica não serifada. A expressão significa “Que a luz brilhe”. A parte superior das letras é tangente à base da imagem central da capa. A parte inferior toca num filete horizontal grosso de cor preta que tem a mesma largura da imagem central. A expressão referida também tem a mesma largura da imagem.

ELEMENTOS DESENHADOS PRESENTES NAS CAPAS Nas capas surgem vários elementos desenhados. Na primeira observamos: cruz composta com letras, sombra da cruz, colunas gregas com capitel coríntio desenhadas em perspectiva que sugerem um anfiteatro redondo. Estas têm a arquitrave e friso assentes.

Na segunda: arcos em ogiva, cruz, tocha e chama, ornamentos florais, duas barras laterais idênticas a placas das festas populares que suportam os arcos luminosos e decoradas com ornamentos florais em padrão. Está também presente um brasão de forma oval ornamentado por elementos característicos do barroco e onde surge o rosto de um anjo, uma mitra e dois dentes de chaves. No interior do brasão surge um lago/mar com três rochas e sobre as quais está uma pomba com um ramo de oliveira no bico.

Na terceira: pomba, nuvem, raios de luz, cruz, globo, a sombra da cruz, arcos em ogiva, ornamentos florais em padrão vertical.

Na quarta: cruz, livros, chama.

Da análise destes elementos constatamos que alguns elementos repetem-se. Em todas as capas surge a cruz. A luz representada pela chama e por raios surge também em três das capas. As colunas surgem também em três capas e remetem-nos para locais de culto. Em duas das capas surgem arcos em ogiva característicos do estilo gótico. A pomba surge também em duas das capas.

VISÃO GLOBAL Ao analisar estas capas da revista constatamos várias mudanças que alteram a identidade visual da mesma. Cada capa, que corresponde ao primeiro número de cada ano lectivo, altera por completo a sua identidade gráfica em cada ano. Muda a imagem que ilustra a capa assim como os tipos de letra que compõem o título da revista e o outro texto presente na capa: a propriedade da revista e o seu número. Cada uma das imagens que ilustra a capa remete o observador imediatamente para o universo religioso, quer pelo uso da cruz como elemento central, quer pela representação de outros elementos que fazem parte do universo clerical. As colunas remetem-nos para templos/igrejas, locais de oração. A chama e a luz também são repetidas em três das capas observadas e remetem-nos para uma mensagem que “ilumina” os espaços/locais em que está presente, em analogia ao fenómeno bíblico do “Pentecostes” em que as línguas de fogo desceram sobre os apóstolos e deram-lhes coragem e força, libertando-os do medo em que viviam após a crucifixão de Jesus Cristo. A pomba surge também em duas das capas. Na capa de 1949/50 surge inserida num brasão clerical com um ramo de oliveira no bico. Na capa de 1950/51 surge com as asas abertas no centro de uma nuvem em alusão à forma como o Espírito Santo, a terceira pessoa da Santíssima Trindade, era representada na Bíblia. Verifica-se também a inclusão de elementos ornamentais a decorar a capa. Estes são elementos florais de estilo barroco.

2.4.5. GRELHA / ESTRUTURA

A revista *Cenáculo*, editada inicialmente pelos alunos do Seminário Conciliar de Braga, era composta graficamente na Escola Tipográfica das Oficinas de S. José, em Braga, onde também era impressa. Durante o primeiro período gráfico, o seu interior era paginado por técnicos da Oficina de S. José. A grelha resumia-se à limitação das margens e de um cabeçalho em que se inseria o título do artigo a que a página se referia e a indicação do número da página. O texto era maioritariamente composto em coluna única. Alguns artigos mais curtos eram compostos em dupla coluna nas últimas páginas da revista.

No segundo período, a revista passa a ser composta e impressa na gráfica Casa dos Rapazes, em Viana do Castelo (1961/64). Até 1964, parece apenas haver especial cuidado com a composição da capa que era desenhada por alunos do seminário. A paginação do interior era da competência dos técnicos das gráficas. Contudo, a partir de 1964, surge na ficha técnica a referência à “orientação gráfica” e a indicação do aluno responsável por tal tarefa. Esse trabalho continuava da competência da gráfica mas com orientação da equipa da *Cenáculo*. Esta forma de trabalho passa a entrar em vigor, ainda durante este período, quando a revista começa a ser composta e impressa na Editora Pax (1964—1981).

Durante o terceiro período gráfico não existem alterações significativas na estrutura da grelha. Os textos continuam ser compostos em uma ou duas colunas. Note-se, no entanto, ligeira alteração na primeira página de cada artigo e na composição do título (fig. ???).

No quarto período, sob orientação gráfica de Luís Gavina, a revista altera substancialmente a forma como é paginada. Adota um caráter mais formal e uniformiza a composição textual. Os textos passam a ser compostos a uma única coluna e a diferença de escalas nos títulos deixa de existir. (fig. ???) Em meados deste período, por volta de 1981, a revista passa também a ser composta pelo aluno responsável pela orientação gráfica num computador pessoal adquirido pela *Cenáculo*. Esta paginação, continua, no entanto, a obedecer a padrões de composição estabelecidos em 1969. Depois de paginada é entregue em suporte digital na gráfica para ser impressa.

O quinto período procura inovar e quebrar com a monotonia das edições anteriores. A estrutura e grelha é definida pelo orientador gráfico e composta no computador da *Cenáculo*. No entanto, o interior mantém-se com o mesmo tipo de estrutura e os textos compõem-se a uma ou duas colunas. Reserva-se espaço de cabeçalho para indicação da temática do artigo e as margens laterais exteriores passam a conter informação relativa ao título, número de página e autor.

No sexto período, a alteração mais significativa do layout interior diz respeito à utilização de uma página onde se inclui o título dos artigos e o autor como separador a indicar o início de um novo artigo. A revista continuava a ser paginada por alunos da Faculdade de Teologia.

Resumindo, na maioria das edições da *Cenáculo*, a grelha que estrutura a organização do conteúdo resume-se a uma definição das margens, permitindo a utilização de uma coluna para composição do texto em grande parte dos artigos. As secções relativas à agenda e resenhas de livros é composta, por vezes, em duas colunas. Nos artigos, por vezes, são inseridas fotografias mas, a inclusão destas não obedece a uma estrutura/grelha definida ocupando espaços e escalas diversas.

Figura 186: Duplas página da revista “Cenáculo”, nº 192, 2010.



2.4.6. TIPOGRAFIAS E ESTILOS

Relativamente ao interior da revista e à escolha das tipografias e estilos, várias considerações podem ser levantadas.

Nos últimos números da revista, o texto é composto com a fonte Arial. Curiosamente, a Arial é um redesenho inspirado na Helvetica. Princípios milenares de tipografia foram desrespeitados e esta fonte não estabelece uma coesão nem uma legibilidade satisfatória. Isso não impediu que se tornasse talvez numa das fontes mais difundidas da história, uma vez distribuída com os softwares da Microsoft. Rumores dizem que a Microsoft incluiu no Windows a fonte Arial porque não pretendia pagar os direitos de autor da família tipográfica Helvetica.

A agravar a opção tipográfica está a sua composição em corpo com tamanho de nove pontos e o entrelinhamento de dezasseis pontos. Este entrelinhamento exagerado dificulta a legibilidade: cada linha aparenta ser um corpo descontínuo que desfragmenta a mancha textual. Cada linha também é bastante extensa e ultrapassa em muito o princípio dos sessenta e seis caracteres máximos por linha.

Durante muito tempo, o trabalho com a tipografia era limitado aos tipógrafos (técnicos ou designers especializados) mas, com o advento do computador pessoal, a tipografia ficou disponível para designers gráficos em geral e leigos. Hoje, qualquer um pode escolher uma fonte (tipo de letra) e compor um texto num processador de texto. Mas, essa democratização nem sempre é benéfica, pois a falta de conhecimento e formação adequada contribui para uma proliferação de textos compostos sem observação de princípios elementares da composição tipográfica, prejudicando a sua leitura.

2.4.7. IMAGENS, FOTOGRAFIAS, DESENHOS

As imagens, fotografias, desenhos que se inserem na revista cenáculo são pontuais e, em muitos números inexistentes. Não existe definida uma estratégia para a utilização das imagens. Quando existem, são impressas a uma cor como o restante conteúdo.



2.4.8. PAPEL, IMPRESSÃO E ACABAMENTOS

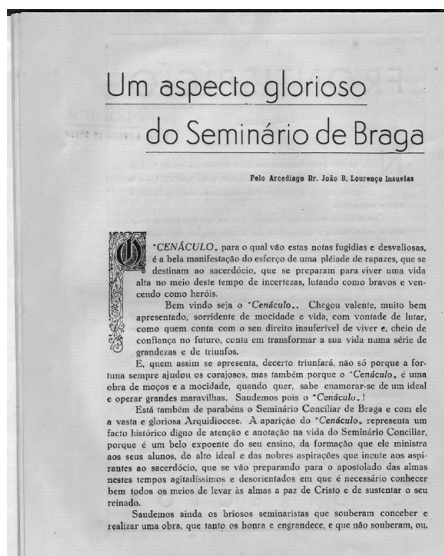


Figura 187: 1946/47

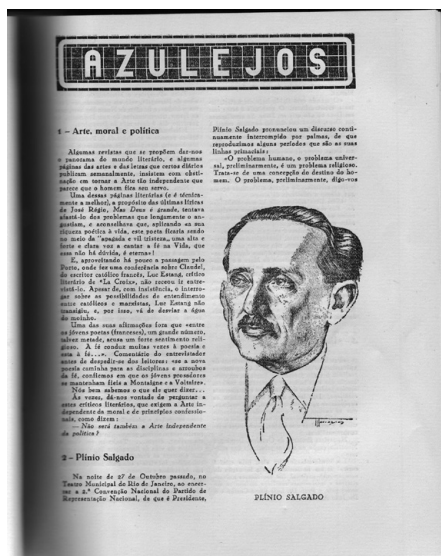
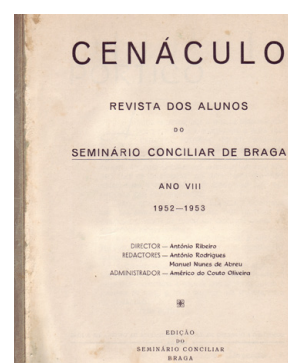


Figura 189: 1951/52



Figura 188: 1952/53



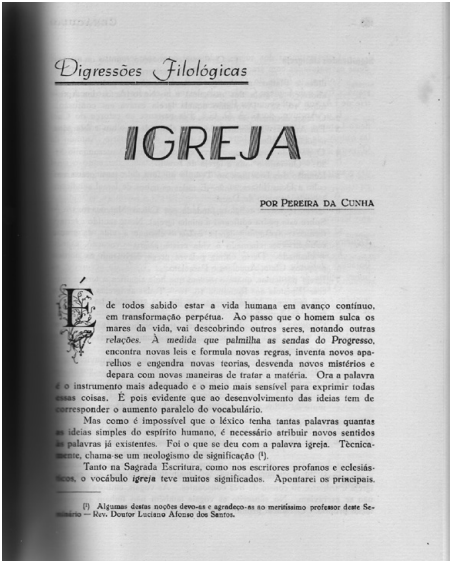


Figura 192. 1947/48



Figura 193. 1945/46

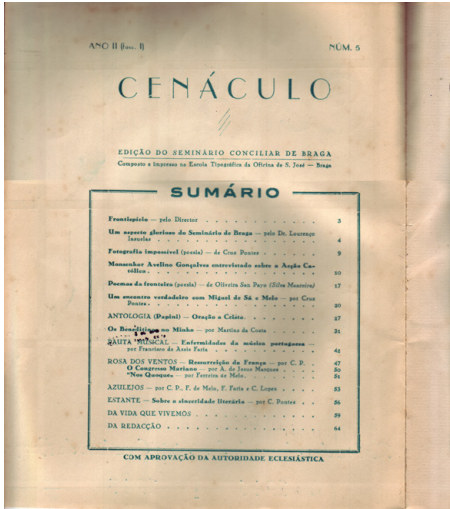


Figura 194. 1946/47

3. PROJETO

3.1. PROBLEMA / ENQUADRAMENTO

A revista Cenáculo, tal como indicamos anteriormente foi, inicialmente, composta graficamente na Escola Tipográfica das Oficinas de S. José, em Braga, onde também era impressa. Foi depois composta na Gráfica Casa dos Rapazes, mais tarde, na Editora Pax e, em 1981, na Gráfica Diário de Minho. É precisamente nesta altura, com o advento do computador pessoal, que a própria equipa da Cenáculo começa a compor a mesma. No entanto, esta composição limita-se a seguir regras já estabelecidas em 1969. Por sua vez, no redesenho gráfico que ocorreu em 1996, a capa, layout, grelha, logótipo assim como a selecção das fontes tipográficas passou a ser da competência da equipa editorial com orientação específica de um aluno a quem era confiada a estética. No entanto, as opções ficavam limitadas por uma estrutura de regras rígidas, definidas no primeiro número do redesenho, que limitavam a atuação do orientador em edições futuras. O seu trabalho, limitava-se a introduzir o texto com estilos previamente definidos. Neste período, não houve qualquer abertura para alteração da imagem da capa. O mesmo sucedeu no redesenho de 2005, deixando-se apenas abertura para alteração de uma cor na capa referente ao ano em que era editada. Atualmente, continua a ser paginada pelos alunos que fazem parte da equipa de redação da revista.

Resumindo, a paginação da revista, o seu desenho geral, formato, estrutura/grelha, logótipo, assim como a selecção das fontes tipográficas, esteve sempre a cargo dos membros da equipa de redação, alunos da Faculdade, estudantes de Teologia. No entanto, após o estudo de caso efetuado à revista, constatamos diversas lacunas no seu desenho gráfico. Estas lacunas não se reportam unicamente aos números mais recentes mas também a números editados no passado. Conscientes de que a revista tem uma longevidade exemplar e que continua a ser objeto de interesse e leitura em contexto académico e eclesialístico, em que o seu aspeto visual não será um fator determinante, consideramos que o rigor e a procura da excelência poderá passar também por não descuidar este aspeto de uma publicação impressa. Penso que assim, os conhecimentos de um estudante de design gráfico, apoiado em conhecimento histórico e científico, poderá orientar a revista para um caminho em que favoreça a leitura e a sua difusão uma vez que o objetivo é sempre o de partilhar.

Assim, poderá também ser dado um contributo de formação em desenho editorial aos alunos que irão compor a revista em edições futuras. Sendo facto que alguns designers não possuem formação na área, mas que a adquirem com prática, estudo e experiência, assim também os alunos da Faculdade de Teologia poderão compor a revista com alguma qualidade gráfica após a análise do novo redesenho da revista e de todo o estudo que esteve por detrás das opções tomadas.

3.2. CONTEXTO

Resultado da necessidade de aplicar os conhecimentos adquiridos no âmbito da formação em design e focando a revista Cenáculo como um projeto editorial que poderia beneficiar de uma dedicação especial de alguém com formação no campo editorial, propus uma colaboração no âmbito do mestrado de modo a analisar o desenho gráfico da revista e propor um redesenho gráfico. Certo de que seria um projeto aliciante, manifestei o meu desejo ao diretor da revista, na altura, Renato Oliveira que prontamente aceitou o meu desafio e o partilhou com o diretor da Faculdade de Teologia de Braga, Professor Doutor João Duque. Assim, após reunião com a equipa editorial e com o diretor-adjunto da faculdade, na qual manifestei o meu propósito foi-me dada a possibilidade de levar em frente o projeto e facultado o apoio que entendesse.

Assim, na biblioteca da Faculdade de Teologia, em Braga, tive a possibilidade de observar todo o espólio da revista que me permitiu estruturar uma base de trabalho para o projeto.

3.3. OBJETIVOS

A Cenáculo, publicação impressa, é um meio de partilha de conhecimento científico e reflexões críticas relativas a temas de contexto moral e teológico. Nesta sua tarefa, mune-se das ferramentas ao seu dispor para cumprir a sua missão. Uma equipa editorial define os temas a tratar e selecciona colaboradores para os artigos que a compõem. Há uma seleção criteriosa dos artigos que se publicam. Após esta seleção, no seio da equipa editorial, existem elementos responsáveis pela paginação dos artigos. Esta paginação é normalmente efectuada de acordo com critérios pré-definidos.

Assim, assumindo a tarefa que era confiada aos responsáveis pelo arranjo gráfico, foi-nos confiada a missão de definir uma nova orientação gráfica que cumprisse, essencialmente, com dois propósitos:

→ honrar o conteúdo da revista promovendo conforto e clareza ao leitor;

Para este projeto, a capa, seleção tipográfica, logótipo, grelha e estrutura geral da revista tiveram de ser cuidadosamente pensadas. Um dos principais objectivos era fazer uma seleção tipográfica adequada. “A tipografia é um ofício por meio do qual os significados de um texto (ou sua ausência de significado) podem ser clarificados, honrados e comparatilhados, ou conscientemente disfarçados.”²⁹ “Assim como as palavras e as sentenças, as letras têm tom, timbre e carácter. Assim que um texto e um tipo são escolhidos, inicia-se uma intersecção de dois fluxos de pensamento, dois sistemas rítmicos, dois conjuntos de hábitos, ou ainda de duas personalidades. Não é preciso que elas vivam juntas e felizes para sempre, mas, de um modo geral, não convém partir de uma relação conflituosa.”³⁰ De acordo com pressupostos enunciados por Bringhurst, era imperativo compor o texto de acordo com princípios elementares da composição tipográfica de modo a favorecer o entendimento do texto quer quanto à divisão dos artigos, quebras de página, quebras de secção, quer no que diz respeito à sua relação com outros elementos gráficos tais como fotografias ou imagens diversas.

→ projetar a revista visualmente num universo eclético de publicações impressas.

Por outras palavras, conferir identidade à revista é outra das necessidades que se apresenta. O interior de um livro e de uma revista é a sua essência. “Até finais do século XIX poucos livros possuíam os tipos de capas a que hoje estamos habituados. (...) Os materiais pesados utilizados para encadernar serviam apenas para proteger as páginas, cuja impressão era cara.”³¹ No entanto, a capa hoje assume um papel preponderante como rosto de uma publicação. É a sua cara, a sua identidade. “Num mercado competitivo, uma capa deve conseguir distinguir-se das outras que a rodeiam. O desafio criativo que se coloca ao designer é exigente (...); trata-se de criar uma porta de entrada para o mundo que o livro representa.”³² Assim, além de tratarmos todo o interior da revista, era necessário desenhar uma capa que se evidenciasse e que convidasse o leitor.

29 Bringhurst, Robert, Elementos do estilo tipográfico,

30 Bringhurst.

31Howard, Andrew, Gateways: uma exposição internacional de capas de livros, Portugal, p. 405.

32Howard, Andrew, ibidem.

3.4. METODOLOGIA

O caráter projetual deste trabalho exigiu, em primeiro lugar, um conhecimento aprofundado do campo de ação. Neste sentido, a etnografia visual, em termos metodológicos, pareceu-nos o alicerce fundamental para o primeiro passo da prática projetual.

Esta fase revestiu-se de diversos momentos que seguiram uma ordem intercalada e que se foram cruzando entre si. O levantamento visual começou por uma análise ao nosso objeto de ação. Procuramos observar todas as edições impressas da revista *Cenáculo* desde a sua origem em 1945 e catalogar diversos elementos de acordo com categorias tais como formato, capa, logótipo, arranjo gráfico, grelha/estrutura, seleção tipográfica, relação texto/imagens e acabamentos (papel, cores, encadernação). Certos de que seria um trabalho extenso, procuramos fazer uma análise global e agrupada. Nesse sentido, dividimos esta catalogação em seis períodos gráficos distintos correspondentes a mudanças no desenho gráfico da revista conforme ficou resumido na figura ????. Esta divisão facilitou a análise e balizou a mesma evitando dispersões desnecessárias da nossa atenção.

Paralelamente a esta análise, procuramos encontrar outras revistas que fossem referência relativamente ao seu desenho gráfico ou que de, alguma forma, se relacionassem com a *Cenáculo*. A seleção inicial foi extensa e eclética, conscientes do benefício de articular diferentes modos de abordagem e desenho editorial. No entanto, sem prescindir da utilidade da análise quantitativa, nos momentos e circunstâncias que o exigissem, optamos por focar a nossa análise numa vertente qualitativa. No sentido de uniformizar a recolha de dados, balizamos também as reflexões por categorias idênticas às que aplicamos na *Cenáculo*.

Este levantamento relativo a publicações impressas, como foi referido anteriormente, foi-se intercalando e muitas vezes foi efetuado em simultâneo permitindo-nos estabelecer relações e perceber idiosincrasias entre as diversas edições. Não se configurou como um momento estanque uma vez que, mesmo durante a execução prática do projeto, recorremos a esta fase para esclarecer dúvidas ou definir prioridades para orientação projetual.

Os resultados desta abordagem foram tomados como ponto de partida para a realização do projeto prático, refletindo de forma cruzada os dados provenientes da etnografia com a pesquisa exigida pela mesma. Estes resultados serviram também como base de trabalho de uma segunda fase que implicava a discussão da nossa intervenção com a equipa editorial da *Cenáculo*.

Reunimos diversas vezes com a equipa editorial e apresentamos as ilações tiradas relativas à *Cenáculo* apresentando também diversas possibilidades para a mesma de acordo com exemplos concretos de referências pesquisadas. Procuramos que o diálogo estabelecido com a equipa editorial tivesse um fundamento científico e que nos permitisse explorar além dos lugares-comuns de modo a propormos um redesenho que se desprendesse de hábitos mais ou menos consolidados.

Esta segunda fase, por sua vez, foi o ponto de partida para a prática projetual. Tal como a fase inicial, este diálogo não se resumiu a um tempo concreto mas prolongou-se durante toda a execução do projeto até apresentação do resultado final.

A prática projetual, por sua vez, teve dois períodos articulados de forma complementar e sequencial. Era necessário publicar o número 210 da revista em dezembro de 2015. No entanto, nessa altura, ainda não tínhamos toda a pesquisa efetuada que nos permitisse adotar o novo desenho gráfico da revista englobando todos os seus aspetos. Em diálogo

com a equipa editorial, consideramos que poderíamos fazer uma primeira abordagem nesta edição sem envolvermos a capa e formato da revista. Nesse sentido, foram facultados todos os textos para que paginasse a revista e aplicasse um novo estilo gráfico. Deste modo, fizemos uma paginação com família tipográfica que dispunha de outros projetos anteriores e definimos um novo layout sem alterar o formato da revista. Além deste redesenho do miolo, optamos por experimentar um novo tipo de papel.

Esta possibilidade de paginar uma edição intermédia, permitiu-nos experimentar um resultado e discutir vantagens e desvantagens do mesmo assim como corrigir eventuais falhas. Daqui retiramos também algum feedback que nos orientou no caminho a seguir.

A fase final da nossa prática projetual consistiu, com base nesta primeira fase, em definir uma solução final para o problema enunciado. Este processo implicou uma análise das intenções iniciais e o ponto de chegada em estreita colaboração com a equipa editorial. Foi necessário considerar diversos fatores tais como orçamento disponível e ainda estabelecer uma relação com a gráfica Diário do Minho, de modo a esclarecer dúvidas sobre métodos de impressão, possibilidades e custos associados.

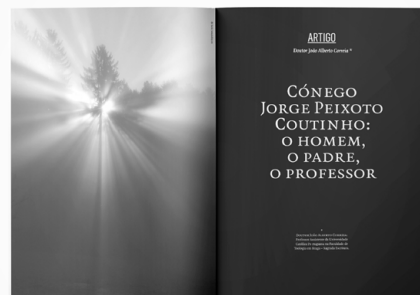
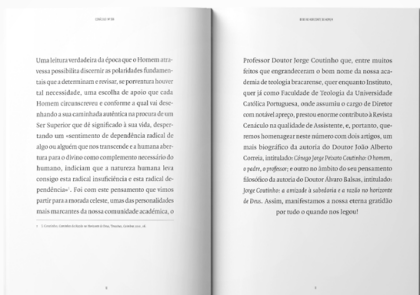
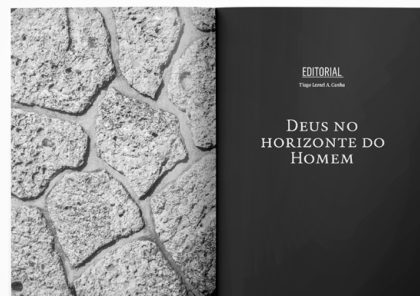
3.4.1. ESTRUTURA

O presente trabalho estrutura-se da seguinte forma: num primeiro momento introduzimos o problema e contextualizamos o nosso campo de ação. Começamos por contextualizar a Cenáculo no panorama nacional, atendendo a outras revistas com temáticas distintas e outras com temáticas semelhantes, dando também foco a revistas sobre design gráfico e comunicação visual. Decorrente deste primeiro momento, abordamos alguns conceitos que nos ajudam a enquadrar o exercício que nos propomos fazer, refletindo sobre o universo do design editorial em torno daqueles que são os principais conceitos desta disciplina. Esta abordagem é também considerada na fase projetual.

Num segundo momento, exploramos a relação com a equipa editorial e avanços e recuos relativos à edição de dezembro de 2015. Neste contexto, apresentamos o resultado desta edição assim como a discussão gerada pela mesma. A esta edição damos o nome de projeto preliminar. Em seguida, centramos a nossa atenção no resultado final, impresso em finais de setembro de 2016 e distribuído aos assinantes na primeira semana de outubro. Focamos nomeadamente, no plano do desenho gráfico, a nova identidade/logótipo, o formato, a capa e contra-capas, estilos tipográficos, grelha e estrutura, papel/impressão e acabamentos. Fundamentamos as nossas escolhas e opções assim como indicamos os principais constrangimentos e vantagens.

Concluimos o nosso texto apresentando uma súmula dos principais tópicos que, no nosso entender, nos permitiram extrair do trabalho desenvolvido as vantagens procuradas, sugerindo linhas de trabalho futuras.

3.4.2. PROJETO PRELIMINAR





3.4.3. LOGÓTIPO / NOVA IDENTIDADE

CONSIDERAÇÕES RELATIVAS AO NOME “Cenáculo”, o nome que dá título à revista corresponde ao nome do local onde ocorreu o fenómeno bíblico designado Pentecostes. Este fenómeno é descrito na Bíblia como a descida do Espírito Santo sobre os apóstolos e seguidores de Cristo, através de línguas de fogo.

“O Cenáculo (do latim ‘caenaculum’) é o termo usado para o sítio ou local onde ocorreu, de acordo com os cristãos, a Última Ceia e onde atualmente se encontra um grande templo. A palavra é um derivado da palavra latina cena, que significa ‘jantar’.”³³

“s.m. Sala onde Jesus Cristo reuniu os discípulos para a última Ceia. / Fig. Reunião de pessoas que participam das mesmas ideias, do mesmo pensamento: cenáculo literário.”³⁴

“Na verdade a palavra “cenáculo” não aparece na Bíblia, embora normalmente seja o termo usado, também nas traduções, para o local onde aconteceu a última ceia de Cristo com os apóstolos, na quinta-feira Santa (Marcos 14,15; Lucas 22,12) e ainda para o lugar onde estavam reunidos os discípulos no dia de Pentecostes, quando o Espírito Santo desceu sobre eles (Atos dos Apóstolos 1,13). Nos evangelhos a palavra grega usada é “estromenon”, um participito que indica “o quarto/sala superior”. Em Atos usa-se outro vocábulo (uperwon), que tem o mesmo significado da palavra usada nos evangelhos. ¶ Cenáculo é, na verdade, uma palavra latina (caenaculum) e basicamente indicava no mundo romano o local onde se jantava ou, de modo mais geral, o andar superior de uma casa, onde se subia através de uma escada. Era ali que se consumava a janta (coena), a principal refeição do dia, da qual participavam todos os familiares e eventuais hóspedes. ¶ Em Jerusalém, até hoje existe um local tido como o Cenáculo, no Monte Sião, ao lado da Basílica da Dormição. Hoje o local está transformado numa Mesquita e os cristãos têm a permissão de celebrar ali uma missa somente uma vez por ano, recordando a última ceia de Jesus.”³⁵

Após o fenómeno bíblico do Pentecostes, Cenáculo, o local onde os Apóstolos se reuniram, pela primeira vez, à espera do Espírito Santo passa, a partir deste momento, a ser considerado um símbolo de sacralidade na ótica cristã. Até então era considerado pelos judeus apenas um lugar de reuniões. Cenáculo com essa conotação e com a associação ao conceito de “reunião de pessoas que participam das mesmas ideias” assume-se como um nome que remete para o real espírito da revista.

33 <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cenáculo>

34 <http://www.dicio.com.br/cenaculo/>

35 <http://www.abiblia.org/ver.php?id=7360>

LOGÓTIPO DA CENÁCULO Após as considerações feitas previamente ao logótipo da Cenáculo e a outras revistas, enunciámos diversas considerações. Nem sempre o logótipo perdura no tempo, quer por questões estéticas quer até por alteração no rumo das motivações ideológicas de uma revista. Na Cenáculo, entre o logótipo e o interior da revista não se vislumbram ligações. O logótipo parece estar dissociado do conteúdo da revista cumprindo apenas a função de a identificar. Normalmente está composto de modo a enquadrar-se com a imagem que figura na capa ou dissociado da mesma hierarquicamente.

OUTROS LOGÓTIPOS DE REVISTAS Observando outras revistas de conteúdo teológico, constatamos que o desenho do logótipo limita-se, na maior parte dos casos, à composição do nome da revista numa tipografia específica, maioritariamente serifadas e que se prolonga por tempo mais ou menos indeterminado.

Relativamente a outras revistas, nomeadamente, a presença, orpheu, alamaque ou contemporânea notamos a opção por tipografias diversas, sejam caligráficas, sem serifas ou com serifas. Destaco um dos logótipos da revista Contemporânea que é quebrado a meio, sem hifenização, devido à extensão do nome. Esta opção, assumidamente consciente, é uma mostra de coragem e inovação: confia nos seus leitores para estarem de mente aberta e aceitarem uma composição que quebra regras gramaticais. Apesar desta opção, a legibilidade do nome não é prejudicada mas, pelo contrário, reforçada. Esta opção surpreende, interpela e desafia o leitor a ter um papel ativo na decifração do nome.

Relativamente aos logótipos das revistas PLI, Nada e Jornal dos Arquitectos, destaco o facto da revista NADA manter o mesmo logótipo desde o início. Esta situação constata-se também na revista Almanaque. A revista PLI, por sua vez, manteve também o seu logótipo na maioria das edições apesar de o desenho gráfico da revista mudar de número para número. No seu terceiro número, porventura, o logótipo não foi incluído e no último número (2016), assume um novo desenho.

Em relação ao Jornal Arquitectos, o seu logótipo também foi alterando de acordo com períodos mais ou menos longos. Assume atualmente uma forma dinâmica que alterna entre duas versões. Numa das versões, o nome oculta-se permanecendo apenas as letras JA que identificam as iniciais das palavras que compõem o nome.

Concluindo, ocultar o nome pode ser uma forma de o dar a conhecer e quebrar regras estabelecidas pode também ser um bom propósito para destacar mais o logótipo.



Figura 206: Contemporânea, logótipos.

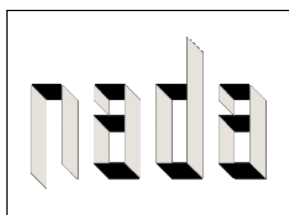


Figura 196: Nada, logótipo

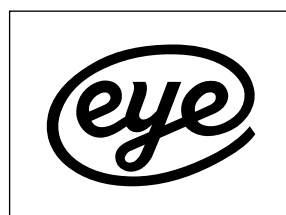


Figura 198: Eye, logótipo



Figura 195: PLI, logótipo.

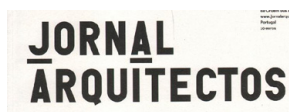


Figura 197: Jornal Arquitectos, logótipo.



Figura 199: Brotéria, logótipo



Figura 200: Communio, logótipo



Figura 201: Didaskalia, logótipo



Figura 202: Lumen, logótipo



Figura 203: Theologica, logótipo



Figura 204: Presença, logótipo



Figura 205: Orpheu, logótipo



Figura 207: La Civiltà Cattolica, logótipo

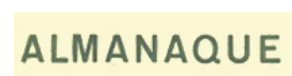


Figura 208: Almanaque, logótipo



Figura 209: Contemporânea, logótipo, 1924



Figura 210: Logótipo Cenáculo, 1950

PROPOSTA DE DESENHO DE LOGÓTIPO Face à análise do estado da arte, em conclusão, parece-nos pertinente que o logótipo tenha alguma ligação com o interior da revista (como acontece no *Jornal dos Arquitectos*), que tenha um carácter inovador e que desafie a forma como o leitor age com a revista. Pretendemos que o leitor não seja um mero elemento passivo mas que tenha um carácter ativo na leitura. E, essa atividade poderia começar logo na leitura do nome da revista que poderá figurar na capa, na sua totalidade ou parcialmente.

Outro elemento que consideramos importante realçar seria o carácter científico e académico de teor teológico que faz parte de grande parte dos artigos da *Cenáculo*. Teologia numa analogia com o significado de *cenáculo* e *pentecostes* que referimos anteriormente e que na ótica cristã estão interligados, remete-nos para algo que vem do alto, de deus, assim como as línguas de fogo que descem sobre os apóstolos. Com base nestas premissas e fruto do trabalho de pesquisa e de algumas referências visuais testamos a composição do nome com orientação vertical (↓). A partir daqui exploramos diversas composições. Explorando as soluções usadas num dos números da revista contemporânea e no título da *Cenáculo* em 1950/51, experimentamos a composição do nome *cenáculo* com 8 letras numa disposição vertical com 2 colunas e 4 linhas. Certos de que torna a leitura imediata menos evidente, consideramos que esta opção poderá suscitar interpelações. No entanto, é algo a que a revista se deve propor como elemento de difusão de conhecimento e de interpelação dos leitores. É necessário suscitar interesse, provocar! A este propósito, observe-se o logótipo para a Griffin Theatre Company. Apesar da legibilidade do nome estar comprometida (demora algum tempo a ser efetivamente lida), a eficiência na identificação do logótipo é notória: torna a sua memorização visual mais eficiente. Atente-se também aos logótipos desenhados pela Pentagram: Performing Arts center of Greater Miami (1999) e Manhattan Records (1984).

Depois de encontrarmos uma disposição que consideramos agradável e não demasiado estranha à leitura, testamos várias fontes tipográficas. Mas, tal como já tínhamos referido, usar a mesma fonte que usamos na composição dos artigos, poderia ser uma solução que criasse um elo de ligação da capa com o miolo. Neste sentido, optamos por usar a tipografia usada nos separadores dos artigos.

Para que este logótipo tenha mais força, a sua composição em tamanho exagerado, a ocupar quase na totalidade a altura da capa, poderá manifestar a atitude de coragem da equipa editorial da revista em enfrentar os desafios dos tempos modernos, dizendo sem timidez “*Cenáculo*”.

A sua composição na vertical, também acompanha e acentua a alteração do formato da revista. A grelha usada na construção do logótipo serve também para estruturar os restantes elementos da capa.



Figura 213: Logótipo para Griffin Theatre Company, 2009, por Interbrand, Sydney.

“The solution is wordplay, an approach that aligns perfectly with Griffin’s focus on new writing. Lines of large, monospaced sans serif typography create a dramatic, dare I say epic, backdrop, much like a set in the theatre. By arranging horizontal type and turning “on” one letter per row, you spell out a word vertically. As we say in Australia, noice (nice).”³⁶

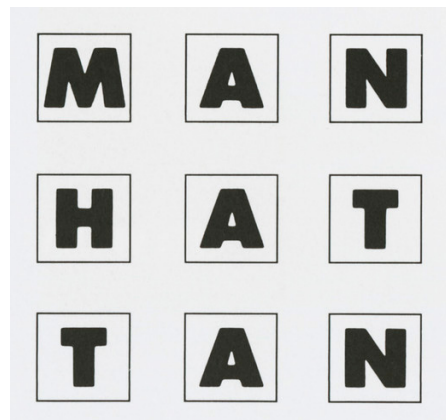


Figura 211: Logótipo para Manhattan Records, 1984, por Pentagram.



Figura 212: Logótipo para Performing Arts Center of Greater Miami, 1999, por Pentagram

36 Duncan, Clinton, in http://www.underconsideration.com/brandnew/archives/monospace_theatre.php#.V2r-Q71e9p3Q, revisto em dezembro, 2009.

CENÁCULO
CENÁCULO
CENÁCULO

Composição com a fonte FF Quadrant, utilizada no texto da edição preliminar

Composição com a fonte Breve Bold

Composição com a fonte Breve Display

C
E
N
Á
C
U
L
O

CE
NÁ
CU
LO

CE
NÁ
CU
LO

CE
NÁ
CU
LO

CE
NÁ
CU
LO

CE
NÁ
CU
LO

CE
NÁ
CU
LO

Composição com a fonte FF Quadrant, utilizada no texto da edição preliminar

Composição
com a fonte Breve Book

Composição
com a fonte Breve Bold

Composição
com a fonte Breve Display

CE
NÁ
CU
LO

CE
NA
CU
LO

CE
NA'
CU
LO

Corrigir espaçamentos e acentuação

Figura 214. Evolução do desenho do logótipo da Cenáculo

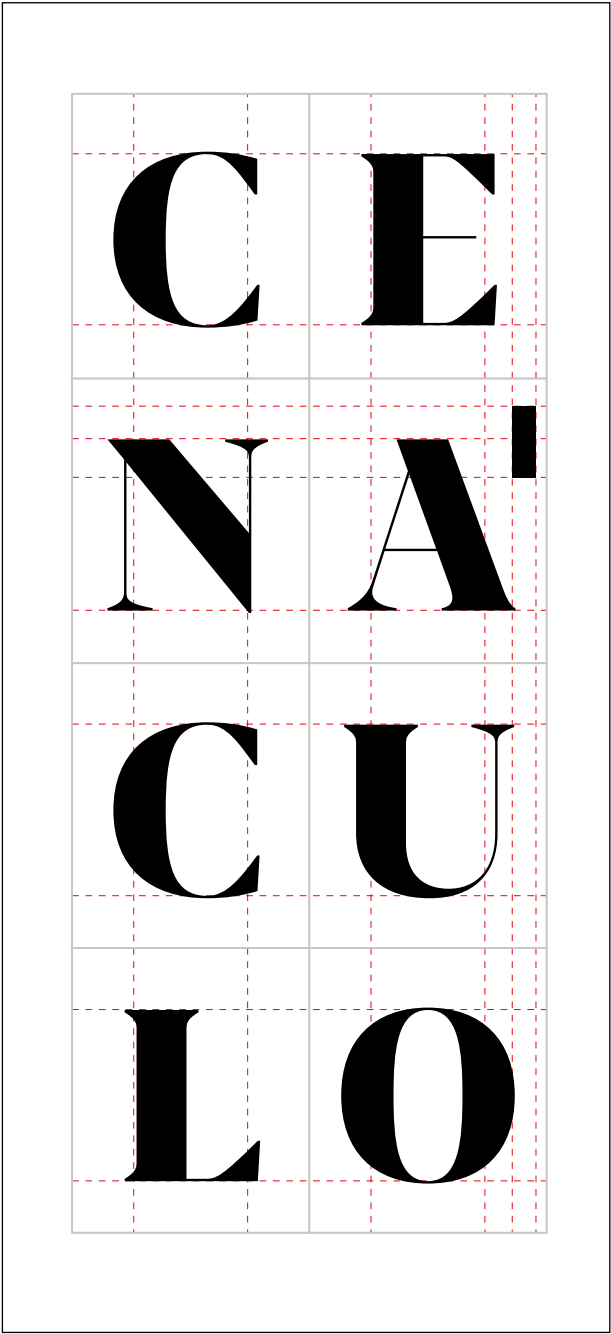


Figura 215: Logótipo Cenáculo e grelha de construção

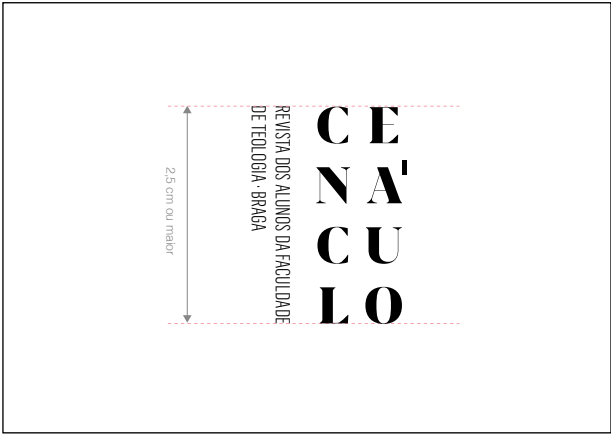


Figura 217: Logótipo Cenáculo, versão com assinatura secundária para aplicação em tamanho superior a 25 mm



Figura 216: Logótipo Cenáculo, versão com assinatura secundária para aplicação em tamanho reduzido

3.4.4. FORMATO

Segundo Robert Bringhurst, “os escribas e os tipógrafos, assim como os arquitetos, têm configurado espaços visuais há milhares de anos. Algumas proporções são recorrentes nos seus trabalhos porque agradam ao olho e à mente — assim como alguns tamanhos são recorrentes porque são confortáveis para a mão. Muitas dessas proporções são inerentes a figuras geométricas simples. (...) Elas não só parecem agradar a pessoas de séculos e países muito distintos como também são proeminentes na natureza, muito além do âmbito humano. Elas ocorrem nas estruturas de moléculas, cristais minerais, bolhas de sabão e flores, bem como em livros, templos, manuscritos e mesquitas. (...) Parece que a sua beleza vai além do gosto regional ou da última moda.”³⁷

“Livros de texto, para leitura contínua (normalmente livros literários) (...) devem ser finos e leves e se possível devem ser possíveis de ser segurados com apenas uma mão. (...) Os livros com formato mais reduzido que podem ser segurados com apenas uma mão devem ser mais estreitos.

Algumas proporções numéricas resultam melhor do que as que são escolhidas arbitrariamente. As seguintes proporções de altura e largura já provaram ser bastante eficientes:

- As proporções Fibonacci: 1:2, 2:3, 3:5, 5:8
- As proporções racionais: 3:4 (para livros maiores) e 5:9
- As proporções irracionais: $1:\sqrt{2}$, $1:\sqrt{3}$
- O retângulo derivado do pentágono
- A secção de ouro: 1:1.618 (idêntica à proporção Fibonacci 21:34)”³⁸

As proporções Fibonacci, assim designadas “em homenagem ao matemático italiano Leonardo Fibonacci (c. 1170-1240), descrevem uma sequência na qual cada número é a soma dos dois números anteriores. A natureza está repleta de exemplos da sequência de Fibonacci (...), desde intervalos entre os galhos de uma árvore até a concha de um náutilo.”³⁹

“Os intervalos perfeitos (quinta e quarta) coincidem exactamente com os formatos de página favoritos da Idade Média europeia, que ainda se encontram em uso: são as proporções de página 2:3 e 3:4. Os tipógrafos da Renascença faziam uso extensivo de páginas mais estreitas...”⁴⁰

Após estas considerações e depois de impressa a versão preliminar desta revista sentimos a necessidade de refletir sobre o formato da revista. Não apenas para satisfazer uma necessidade de mudança mas, e acima de tudo, para favorecer a leitura e honrar o conteúdo da cenáculo. Assim, enunciamos algumas situações que nos pareciam menos favoráveis à revista:

o formato A5 é um formato bastante usado em publicações. Assim, a opção por este tamanho poderia, de algum modo, comprometer um dos objetivos a que nos propusemos: projetar a revista para se destacar e ser uma porta de entrada atrativa aos leitores;

por outro lado, este tamanho, não permitia tirar proveito do espaço branco que, no design gráfico, se reveste de importância relevante. O número de página assim como o

37 Bringhurst, Robert, p. 160.

38 Hochuli, Jost and Kinross, Robin, Designing Books - Practice and theory, Hyphen Press, London.

39 Kane, John, Manual dos Tipos, Editota G. Gili, 2012, Barcelona.

40 Bringhurst, Robert, Os elementos do Estilo Tipográfico.

cabeçalho ficavam muito próximos dos limites do plano e também, bastante próximos do texto corrido. Sentimos a urgência se ter mais espaço para paginação de modo a que cabeçalho e rodapé tivessem mais margem em relação aos limites da folha.

Propôs-se assim que se aumentasse ligeiramente na largura 6mm, ficando com 156mm, e a altura proporcionalmente, segundo a proporção Fibonacci 2:3, o que perfaz 234mm (mais 24mm do que o formato da revista anterior. Este novo formato é bastante idêntico ao formato da revista NADA que também viu o seu formato alterado recentemente para a proporção 2:3 (156mm:234mm)

Uma vez que a revista é enviada por correio aos assinantes, foi analisada a diferença de preço nos portes de envio com o novo formato. No entanto, o preço mantinha-se exactamente o mesmo. Nas gráficas também não havia variação significativa no valor da impressão.

Deste modo assumimos um formato ligeiramente maior aproximando-se em altura do tamanho das primeiras edições da Cenáculo, apesar de mais estreito como recomendam Hochuli e Kinross: “os livros com formato mais reduzido que podem ser segurados com apenas uma mão devem ser mais estreitos.”⁴¹ Este formato aproxima também a Cenáculo, em tamanho físico, das edições da Brotéria e da Communio.

41 Hochuli, Jost and Kinross, Robin, *Designing Books - Practice and theory*, Hyphen Press, London.

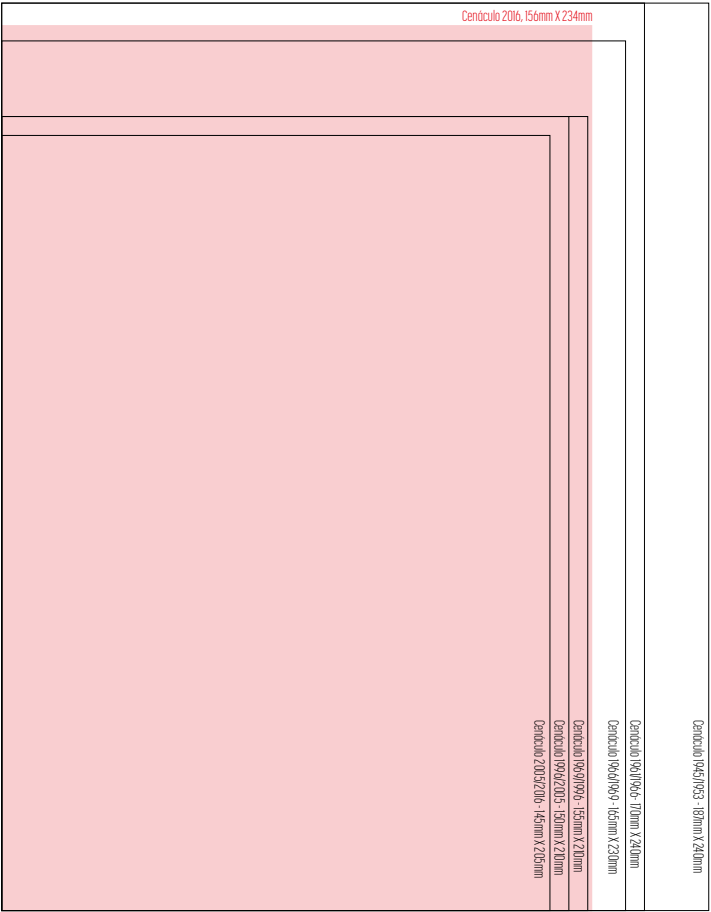


Figura 218: Comparação relativa ao novo formato adotado, 156 X 234mm, Proporção Fibonacci 2.3
Escala 1:2

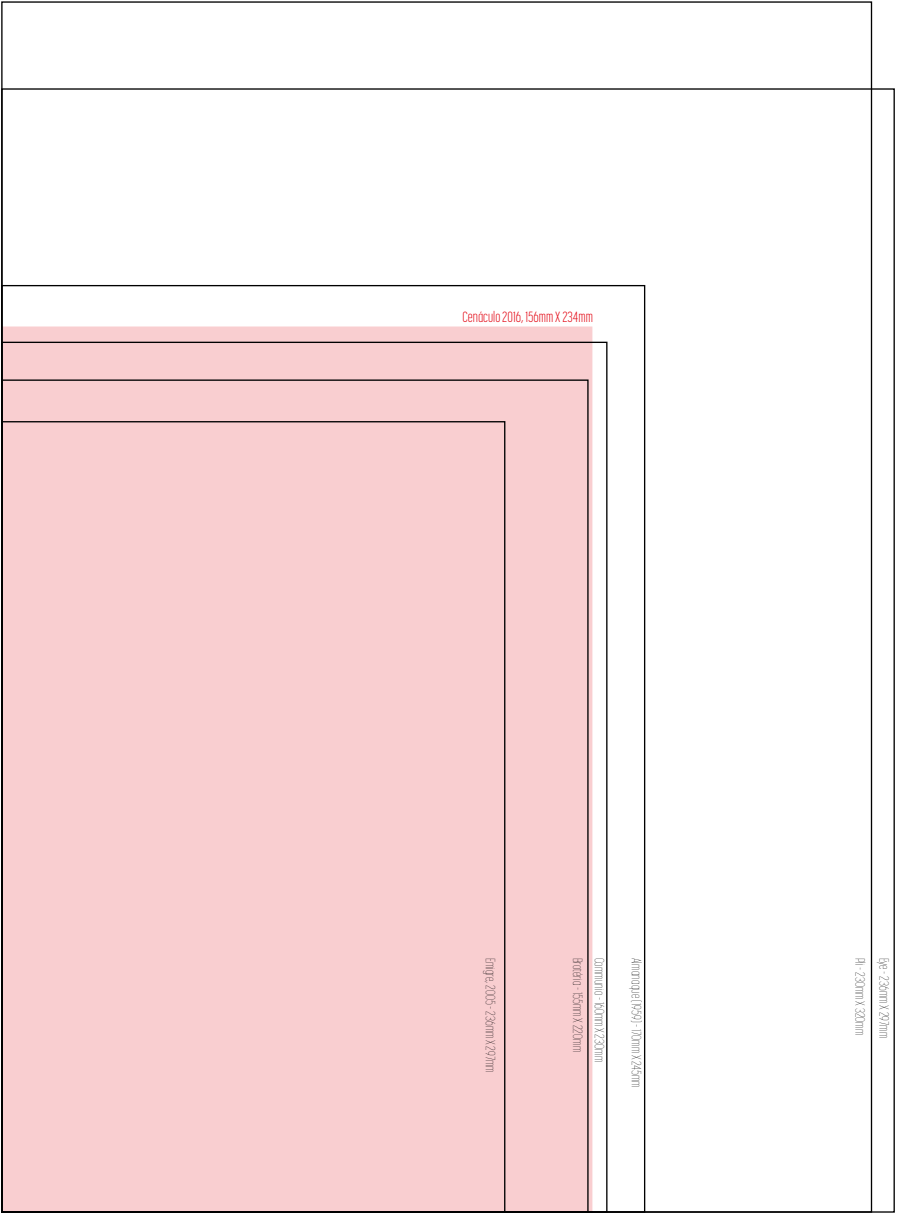


Figura 219: Comparação relativa aos formatos de outras revistas
Escala 1:2

3.4.5. CAPA E CONTRA-CAPA

Após definirmos o logótipo, as tipografias a usar na revista, assim como o formato, debruçamo-nos sobre a capa. Não só parcialmente mas o seu todo, incluindo a lombada e a contra-capas. Houve edições da cenáculo em que a capa se prolongava para a contra-capas e outras em que a contra-capas servia para anúncios publicitários. No entanto, como a revista, atualmente, não carece de inclusão de publicidade, foi-nos dada liberdade para trabalharmos a capa como entendêssemos. Neste sentido, e tendo como suporte as capas de outras revistas, ponderamos a possibilidade de explorar a configuração e disposição do logótipo na mesma. Após vários testes, consideramos optar por uma escala que permitisse ao logótipo envolver e abraçar todo o conteúdo, ocultando de alguma forma a sua legibilidade, obrigando a curiosidade do observador e incentivando-o a pegar no objeto físico que é a revista.

Como afirma Andrew Howard, “a nossa ligação emocional e intelectual com a presença física das coisas é mais essencial do que por vezes imaginamos. É por isso que os livros continuam a ser tão apelativos e tão desejáveis.”⁴²

Uma das condições da equipa editorial era que os títulos da revista figurassem na capa. Assim, optamos por compô-los em escala reduzida, contrastando com o tamanho exagerado do logótipo. Normalmente, são entre sete e dez títulos. Estes, dispersos pela capa de acordo com uma grelha com a sua origem no logótipo iriam formar um “jardim” de letras. No entanto, após reuniões da equipa editorial tivemos de abandonar esta versão no número trabalhado, uma vez que os temas focavam todos o mesmo assunto e repetiam-se. Assim, optou-se por introduzir apenas o tema aglutinador na capa. No entanto, a outra versão ficou em aberto para futuras edições.

Para a contra-capas, optamos por repetir o logótipo em escala reduzida no canto superior esquerdo para esclarecer observadores menos atentos. Deixamos espaço para uma citação, que deverá ser escolhida de entre os artigos publicados. Algo que interpele o leitor.

Como fundo, a capa poderia ter uma cor plana. Para esta edição optamos por esta opção, embora, tivéssemos de abandonar a pretensão inicial de utilizar uma cor metálica. Isto porque a opção por um papel sem brilho, implicaria muito tempo de secagem e ficava sempre a possibilidade de sujar as mãos do leitor com a tinta. Consideramos, no entanto, que a utilização apenas de uma cor de fundo que altera não imprimirá diversidade e dinamismo às capas da revista. Ahamos assim, que apesar de pretendemos que o grafismo se mantenha durante algum tempo, o fundo da capa poderia ser preenchido por uma fotografia criteriosamente selecionada e impressa a uma cor. Poderia também ser apenas uma textura ou padrão a diversificar o fundo das capas, conforme se apresenta nas figuras ao lado. Um dinamismo proposto por imagens interpelativas na capa, projectaria a identidade visual da publicação para um campo inexplorado. Certos de que provocaria reacções diversas, estamos convictos de que uma mudança de paradigma poderia beneficiar a comunicação, não só com o público a que a edição se destina, mas também suscitar a curiosidade de novos públicos.

⁴² Howard, Andrew, Gateways, p. 418.



Figura 220: Versão da capa com único título (em cima) e com vários títulos (em baixo)





Figura 221: Diversas possibilidades para a capa em edições futuras

3.4.6. TIPOGRAFIA E ESTILOS

Ao analisar os conteúdos da revista Cenáculo sentimos a necessidade de utilizar uma tipografia serifada para composição dos textos dos artigos. Estes textos são de tamanho médio variando entre os 1000 e os 3000 caracteres. Não existem grandes variações ao longo do texto, apenas algumas passagens com itálico e alguns destaques com versão bold. Os textos têm também notas de rodapé com citações bibliográficas.

De várias fontes serifadas, testamos numa primeira edição a versão Quadraat desenhada por Fred Smeijers entre 1992 and 2011. No entanto, esta versão apesar de apresentar um desenho clássico que resulta bem na composição de textos longos, não se distinguia como um desenho inovador e contemporâneo. Pretendíamos uma fonte com um desenho que se associasse mais ao estilo Neo-clássico. Assim, após um pesquisa aos designers tipográficos portugueses, encontramos a fonte “Breve”, desenhada pela foundry DSType do designer tipográfico Dino dos Santos. Esta fonte foi desenhada para uso em projetos editoriais. Apresenta uma estrutura simples, mas com suficiente personalidade para se destacar com uma aparência mais forte e contemporânea. A família de fontes Breve é composta por 96 estilos diferentes, entre as 7 derivações que contem. Todas as fontes da família Breve, partilham exactamente a mesma estrutura, tanto em termos de anatomia como de funcionalidade. No entanto, para este projecto, não necessitamos de tantas versões distintas. Das várias versões, a versão Text apresenta-se como a mais apropriada para o projeto Cenáculo. A versão TEXT transmite ao leitor uma sensação mais suave e quente para a paleta tipográfica e destina-se à utilização em passagens de texto mais longas, precisamente o que pretendíamos. O seu desenho aproxima-se mais de um carácter humanista pela curvatura dos caracteres e pela terminação dos mesmos. Assim, o conteúdo mais humano e suave enobrece os conteúdos teológicos da revista. Ermin Mededović destaca neste texto a versatilidade desta tipografia:

“Breve is unquestionably a superfamily, a concept that Dino dos Santos had already explored with releases like Leitura and Diversa. It was only a matter of time until he took it to the next level. How much time? The answer is in the name: in Portuguese, breve means “short” or “soon”. ¶ There are a lot of Breves: Title, Text, News, and Display. Serif, Sans, and Slab. Now, mix the former with the latter. There, more than enough styles for any editorial needs. ¶ Title comes in Serif, Sans, and Slab, each in eight weights with matching italics. ¶ With their strong character, carefully selected details (some “amputated” letters and numerals), rather compact proportions, and high x-height, all of the Titles are built to be editorial workhorses. With Breve Title’s ample weight palette, I can’t imagine any headline without its own personality. But Breve Title isn’t just for publication headlines; it would be useful in practically any field of design. ¶ Text — like Title — comes in Serif, Sans, and Slab; this time in six weights with corresponding italics. The serif version, with its lower contrast, increased thickness, and preserving the same compact proportions, is perfect for longer reads. ¶ Text Sans is a step removed from its Title cousin, with taller ascenders and a humanistic look, which makes it softer and easier to read. ¶ Breve News, as its name suggests, is a typeface for narrow columns. I like to think that it served as the starting point for the entire Breve family. More classic than the other members of

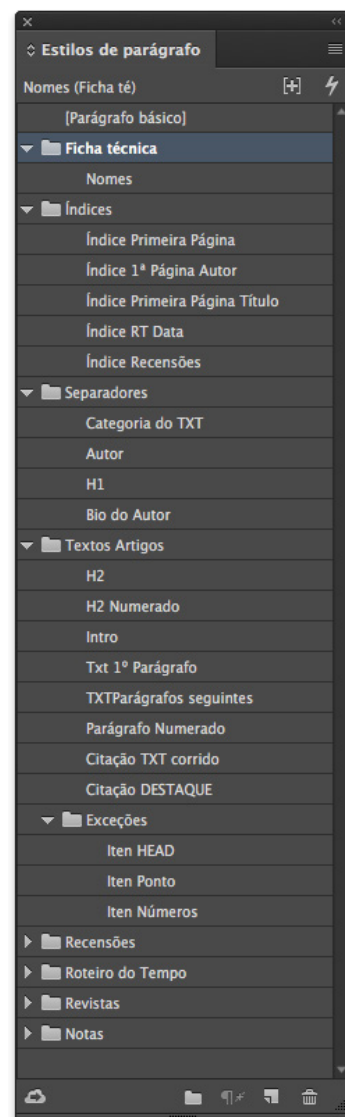
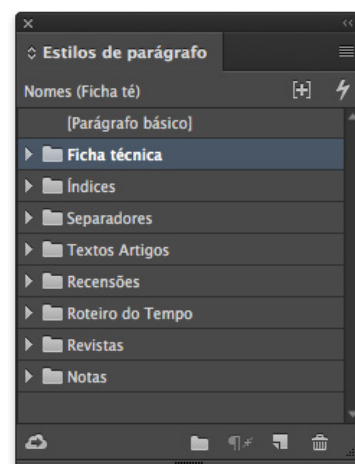
the family, Breve News is one of those typefaces that everybody sees but nobody notices.

¶ And finally we come to two display members: Black and Stencil — with italics — and I think these are the moments when dos Santos really cuts loose and enjoys drawing.

¶ With this superfamily, you're not just getting a coherent set of tools for almost every aspect of every type-related problem. You're not just getting every subtle tone you need for every word in your project. You're getting a freaking philharmonic orchestra.”⁴³

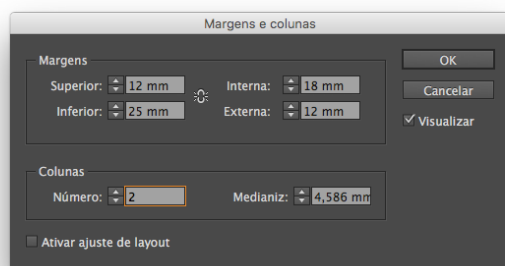
No entanto, e após a selecção de uma tipografia serifada, necessitávamos de uma fonte sem serifa que se usasse pontualmente em algumas situações tais como os separadores dos artigos, alguns destaques com citações ao longo dos artigos ou na secção “Roteiro do Tempo” pelo seu conteúdo distinto. Eventualmente, poderíamos usar uma versão da tipografia Breve. Contudo esta opção não iria criar contraste e tensão no desenho da revista. Era nosso objectivo, nesta opção, acentuar o contraste na composição. Assim, além de uma fonte sem serifa, consideramos como necessário optar também por uma versão condensada de modo a economizar espaço para citações com mais caracteres. Optamos também por seleccionar uma fonte entre as desenhadas por tipógrafos portugueses. A nossa opção foi a fonte Flama na sua versão condensada. Esta fonte garante boa legibilidade tanto em títulos como em texto desde que não composto em tamanho demasiado reduzido. Tem oito pesos disponíveis desde a versão “light” até à versão “black”. Flama Condensed é utilizada em diversas publicações pelo mundo, incluindo “The Sunday Times”, “Newsweek” ou outras.

ESTILOS Depois de definido o formato e feita a selecção tipográfica definimos as margens do documento assim como os estilos a aplicar ao texto, títulos, sub-títulos, notas de rodapé, cabeçalhos e estilos dos separadores, entre outros.



43 Ermin Medvedović in <http://typographica.org/typeface-reviews/breve/>, consultado em 21 de junho de 2016.

3.4.7. GRELHA E ESTRUTURA



CENÁCULO Nº 207

Lc 7, 13). Sente compaixão pelos numerosos enfermos (cf. Mt 14, 14), pelo povo que tem fome (cf. Mt 15, 32)¹³³. Assim sendo, poderemos interrogar-nos, com F. Varillon, «poderia Ele deixar de Se sentir ferido, quando a desconfiança aparece e cresce à sua volta e quando, em vez de “se acolher” na sua fraqueza, a multidão persiste em “contar com os poderosos?”¹³⁴.

Porém, é na parábola da alegria do reencontro, em concreto, no conto do filho pródigo, ou melhor dito, do pai misericordioso, pois esta denominação reflete melhor a mensagem que nos é transmitida, é nos dito que, precisamente o pai, «ficou cheio de compaixão» (Lc 15, 20). Efetivamente, há «um estremecimento de entranhas. Não se trata de uma emoção à flor da pele, mas de uma perturbação do ser na sua profundidade»¹³⁵. É um autêntico gesto de misericórdia da parte do pai, porque age em excesso, supera aquela que seria a medida prevista pela maioria. De facto, este pai expressa a sua compaixão com gestos concretos, faz misericórdia, pois manda o seu filho vestir uma túnica, oferece-lhe um anel e umas sandálias. O pai «não só lhe perdoa sem pedir nenhuma espécie de explicação e dando-lhe as boas-vindas a casa, mas nem sequer tarda em lhe dar uma vida nova»¹³⁶. Ora, esta experiência do pai misericordioso é a também experimentada por Deus, pois, com na parábola da alegria do reencontro, em concreto, no conto do pai misericordioso, Jesus manifesta que «assim como Eu atuo, atua também o Pai»¹³⁷. Ora, é prova dessa experiência «a alegria que Ele experimenta quando perdoa, a emoção que O invade quando encontra os seus filhos, é a emoção daquele que já via destruído aquilo que amava e que ainda estremece ao pensar naquilo que teria acontecido se os não tivesse reencontrado»¹³⁸. Aliás, Deus, nas tocantes palavras de Henri Nouwen, «é o pastor que vai à procura da ovelha perdida. É a mulher que acende uma candeia, varre a casa e procura por todo o lado até encontrar a moeda perdida. É o pai que anda em busca dos filhos, corre ao seu encontro, os abraça, roga, suplica e anima a que voltem para

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ François VARILLON, *Sofrimento de Deus*, 33.

¹³⁵ *Ibidem*, 33–34.

¹³⁶ Henri NOUWEN, *O regresso do filho pródigo*, 124.

¹³⁷ Walter KASPER, *La misericordia. Clave del Evangelio y de la vida cristiana*, 74.

¹³⁸ François VARILLON, *Sofrimento de Deus*.

O SOFRIMENTO DE DEUS: ROSTO DA SUA MISERICÓRDIA

casa»¹³⁹. De facto, ao encarnar, Deus passa pelos processos históricos. Deus envolve-se, em Jesus Cristo, no nosso sofrimento, pois as nossas decrepitudes também O comovem. Já não só se compadece, agora identifica-se com o nosso sofrimento, porque «Ele não é somente o Deus dos nossos pontos altos, mas de toda a nossa história. O nascimento do homem constitui a alegria de Deus, mas Ele não permanece frio perante as fases difíceis da sua gestação para a Vida. As nossas decrepitudes também O comovem»¹⁴⁰.

Todavia, com Varillon é-nos permitido perguntar: «se Deus Pai não sofresse, seria de pensar que o Filho testemunha um amor maior que o d' Ele?»¹⁴¹. De facto, de Jesus ouvimos o grito: «Meu Deus, Meu Deus, porque me abandonaste?» (Mt 27,46; Mc 15,34). Diante deste brado, logo nos questionamos: E o Pai? Ficou alheio ao sofrimento do Filho? Afinal, quem sofre na cruz? O sofrimento é apenas suportado por Jesus, na Sua natureza humana, ou este sofrimento do Filho afeta a realidade da vida divina, em concreto, a Sua relação com o Pai?¹⁴². Efetivamente, Jesus não está desesperado. Não está só. Assim, perante o sofrimento do Filho, há um sofrimento do Pai, pois não se trata de um Deus apático, impassível, indiferente ao sofrimento, mas um Deus-Pai com entranhas de misericórdia. Por isso, no momento da dor em que o Filho se entrega, revela-se, também, numa paradoxal união, a entrega do Pai¹⁴³. A Cruz reflete o amor trinitário, porque «Deus sofre sobre a Cruz como Filho que Se oferece, como Pai que O oferece, como Espírito, que é amor que brota do Seu amor sofredor. A Cruz é a história do amor trinitário pelo mundo: um amor que não se sujeita ao sofrimento, mas que o escolhe»¹⁴⁴. Este amor trinitário é interpretado, de modo semelhante, também pelo nosso autor, pois «ao dar o seu Filho, o Pai, de alguma maneira, dá *mais que Ele próprio*, pois, enquanto Pai, só vive pelo Filho e para o Filho. É Jesus que Se entrega, mas o Pai entrega-Se também. O Espírito é o Beijo que une o Pai *crucificante* ao Filho *crucificado*»¹⁴⁵. Assim, diante do sofrimento de Jesus há também um sofrimento de

¹³⁹ Henri NOUWEN, *O regresso do filho pródigo*, 119.

¹⁴⁰ François VARILLON, *Sofrimento de Deus*, 35.

¹⁴¹ *Ibidem*, 36.

¹⁴² Cf. Santiago Del Cura LLANA, «El “sofrimiento” de Dios, in *Revista Española de Teología*, 51 (1990), 354.

¹⁴³ Cf. *Ibidem*, 360.

¹⁴⁴ Bruno FORTY, *Breve introdução à fé*, 59.

¹⁴⁵ François VARILLON, *Sofrimento de Deus*, 104.

3.4.8. PAPEL, IMPRESSÃO E ACABAMENTOS

CENÁCULO, Nº 208

Paulo Jorge Gomes

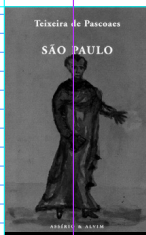
SÃO PAULO

Trata-se de uma biografia do apóstolo São Paulo escrita por Teixeira de Pascoaes, cuja primeira edição data de Abril de 1934. Aqui damos a conhecer a edição de 2002 pela Assírio e Alvim.

Como afirma António-Pedro Vasconcellos, na sua apresentação a esta obra, "São Paulo" é um livro genial. Nele se descreve admiravelmente o percurso místico de Paulo, "divino poeta da vida e da loucura", e episódios como o martírio de Estêvão — que marcará toda a vida de Paulo — a conversão, a missão evangelizadora, o retorno a Jerusalém, a prisão e o julgamento, a loucura de Nero e o incêndio de Roma. Sobre esta obra referiu José Tolentino Mendonça: "para Pascoaes o mais interessante não era a genialidade do Paulo teólogo; o mais interessante não era a reinvenção do género epistolar do Paulo autor; o mais interessante era explorar num indivíduo, suficientemente batido por ventos contraditórios, tombado do cavalo do seu próprio destino, revolido pela revelação da Graça, as grandes e únicas fronteiras simbólicas do Ser Humano".

Mais do que uma biografia do apóstolo, Teixeira de Pascoaes foi escrevendo a sua autobiografia interior. Ao procurar e ao descrever o itinerário espiritual de São Paulo, Pascoaes descobriu-se a si mesmo e identificou-se de um modo muito especial a este personagem neo-testamentário.

Após a sua publicação, "São Paulo" foi um livro muito elogiado, tornando-se num dos principais motivos para que Teixeira de Pascoaes ganhasse projecção internacional, tornando-se o escritor português mais traduzido no estrangeiro.



Título São Paulo
Autor Teixeira de Pascoaes
Editora Assírio e Alvim
Ano 2002

140

CENÁCULO, Nº 209

David Emanuel Gomes Cadilha

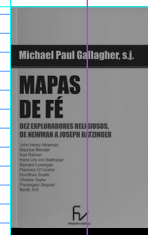
MAPAS DE FÉ

Michael Paul Gallagher, sacerdote jesuíta e professor na Universidade Gregoriana a par de membro do Conselho Pontifício para a Cultura, assume desde logo que este livro, intitulado *Mapas de Fé*, pretende ser um «re-pensar e um re-apresentar a fé em modos que possam alcançar as pessoas de hoje».

Para tal, o autor serviu-se do pensamento de dez grandes teólogos dos últimos anos, entre os quais figuram Karl Rahner, Hans Urs von Balthasar, John Newman ou ainda Bento XVI, tentando, através deles, abordar a temática da fé, não como exclusivamente ligada ao tópico da existência de Deus, mas antes procurando mostrar como ela é capaz de implicar todo o nosso ser, na linha do que preconiza a constituição pastoral *Gaudium et Spes* no seu número dezanove, porque, em certa medida, «é desde o começo da sua existência que o homem é convidado a dialogar com Deus; pois, se existe, é só porque, criado por Deus por amor, é por Ele por amor constantemente conservado».

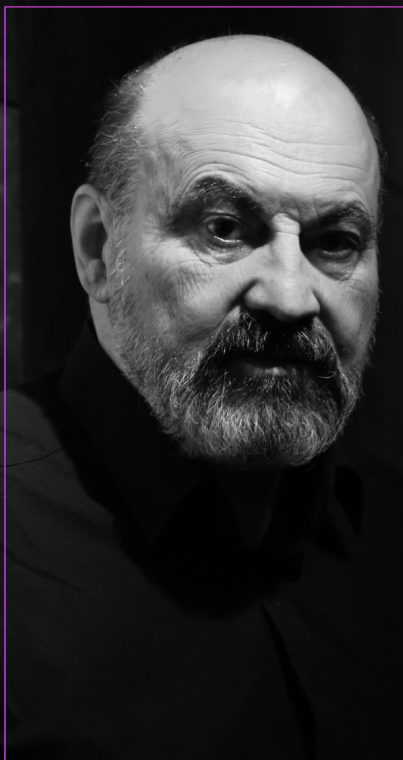
Deste modo, Gallagher estrutura a presente obra dividindo-a em duas partes: uma primeira onde expõe, de forma sucinta, os principais temas das abordagens teológicas propostas e uma segunda, em que apresenta um pequeno monólogo interior protagonizado pelos autores destacados. O livro termina com um pequeno resumo do anteriormente exposto, que mostra bem como abordagens tão distintas e pressupostos díspares podem contribuir para a construção dos pilares convergentes da sabedoria.

Em suma, o autor do também conhecido livro *A surpreendente novidade de Cristo*, a partir de uma linguagem acessível, mas ao mesmo tempo exigente, coloca em destaque e ao dispor do leitor, não habituado ao aprofundamento das temáticas teológicas, as principais reflexões do passado século, em linha com a necessidade, cada vez mais urgente, de uma abertura que questione a fé e as nossas certezas de modo operativo.



Título Mapas de Fé
Autor Michael Gallagher
Editora Editorial Fronteira Verso
Ano 2015

141



ARTIGO

Tomáš Halík

MEU DEUS, MEU DEUS, PORQUE ME ABANDONASTE?

TOMÁŠ HALÍK Nasceu em Praga, a 1 de junho de 1948. Licenciou-se em sociologia, filosofia e psicologia pela Faculdade de Filosofia da Universidade Charles, Praga (Ph. D. 1972). Estudou teologia clandestinamente em Praga e, depois de 1989, iniciou estudos de pós-graduação na Universidade Pontifícia Lateranense, em Roma, e na Faculdade Pontifícia de Teologia, em Wrocław (TbDr. hab.). Durante o período comunista, foi expulso do ensino universitário e perseguido. Trabalhou como psicoterapeuta de toxicod dependentes. Em 1978 foi clandestinamente ordenado sacerdote em Erfurt e trabalhou na "Igreja subterrânea", onde foi um dos assessores mais próximos do Cardeal Tomášek. Elaborou de perto com o futuro Presidente, Václav Havel e, depois de 1989, passou a ser um dos seus conselheiros. Após a queda do Comunismo, serviu como Secretário Geral da Conferência Episcopal checa (1990-93). Atualmente ensina sociologia e filosofia da religião na Universidade Charles, em Praga, e capelão da Igreja Paroquial Acadêmica e Presidente da Academia Cristã checa (desde 1990). Desde 1989, tem lecionado em várias universidades e conferências internacionais na Europa, EUA, Ásia, Austrália, Canadá e América Latina África do Sul. Foi ainda professor convidado nas Universidades de Oxford, Cambridge, Harvard e Notre Dame. Os seus livros foram publicados em dezoito línguas. O seu livro *Paciência com Deus* recebeu um Prémio como "melhor livro europeu de Teologia de 2009-10". Em 1992, o Papa João Paulo II nomeou-o conselheiro do Conselho Pontifício para o Diálogo com os Não-crentes e, em 2009, o Papa Bento XVI concedeu-lhe o título de Prelado Honorário de Sua Santidade. É membro da Academia Europeia da Ciência e da Arte e Vice-presidente do Conselho Internacional de Investigação dos Valores e da Filosofia (RVP) de Washington. Tem-lhe sido concedidos vários prémios nacionais e internacionais incluindo o Prémio Cardinal König (2003), o Prémio Romano Guardini (2010) e o Prémio Templeton (2014), bem como o doutoramento honoris causa pela Universidade de Erfurt (2014) e pela Universidade de Oxford (2016). Conferencista de renome mundial.

© copyright materials. All rights reserved.
Tradução do Inglês de: Joana Jacinto.



MEU DEUS, MEU DEUS, PORQUE ME ABANDONASTE?

Aprendi, ao longo do tempo, a ler a Bíblia de modo a conseguir nela procurar perguntas mais do que respostas. Há perguntas tão importantes que é uma pena destruí-las com respostas. Cheguei, assim, à convicção de que Deus não se aproxima de nós como uma resposta, mas como uma pergunta.

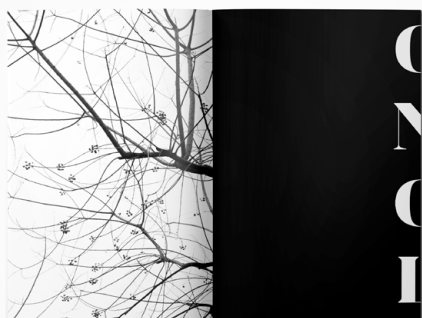
Meu Deus, meu Deus porque me abandonaste? De acordo com o evangelho de Marcos, Jesus deixou este mundo com essa pergunta nos lábios. Depois de muito procurar, a pungente pergunta tornou-se a pedra angular da minha fé e o ponto de partida para as minhas reflexões acerca da fé, ou seja, da minha teologia. Este perturbador testamento de Jesus pode ser claramente entendido como um grito de desespero e desespero. Deixará este grito espaço para a existência do Cristianismo para além do abismo escuro?

Poderemos antes colocar a questão de outro modo: Não será demasiado superficial o Cristianismo que atravessou o abismo de forma tão fácil e encontrou uma explicação conveniente para aquelas palavras deslocando-as da sua memória e preferindo até ouvi-las com ruído?

Como pode ler-se em vários comentários apaziguadores, naquele momento Jesus citava simplesmente o Salmo 22, que embora comece com aquelas pungentes palavras, termina com a calma consolação da fé. Mas mesmo que tivesse sido assim, atenuará isso, de algum modo, a premência desta fala específica de Jesus? Chesterton teceu acerca daquelas palavras um comentário muito conhecido, referindo que se os ateus tivessem de escolher uma religião, escolheriam o Cristianismo, por ser a única em que Deus se assemelhou, por um instante, a um ateu. Os teólogos que defendem a tese de que Deus morreu em Cristo dizem implicitamente que apenas o Omnisciente — ao contrário de nós, mortais, ou dos "Imortais" (deuses pagãos) — sabe o que é a morte.

Ao citar o grito de Jesus na cruz, o evangelho parece descrever aquilo que o Credo apostólico expressa por meio das palavras "desceu aos infernos". O grito de Jesus e a expressão "desceu aos infernos" são dois modos diferentes de expressar o facto de a solidariedade de Jesus para com os pecadores ser tão grande que Ele assumiu o "ônus do pecado".

3.4.9. RESULTADO





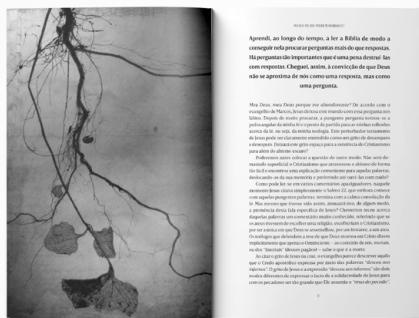


Sofro porque espero
Que venha o raiar da madrugada
Com esse cheiro de tudo e nada
Abrir caminhos novos nessa estrada
Para me encantar com coisas belas
Com laços e abraços de gente amiga
Que já pensava em mim esquecida

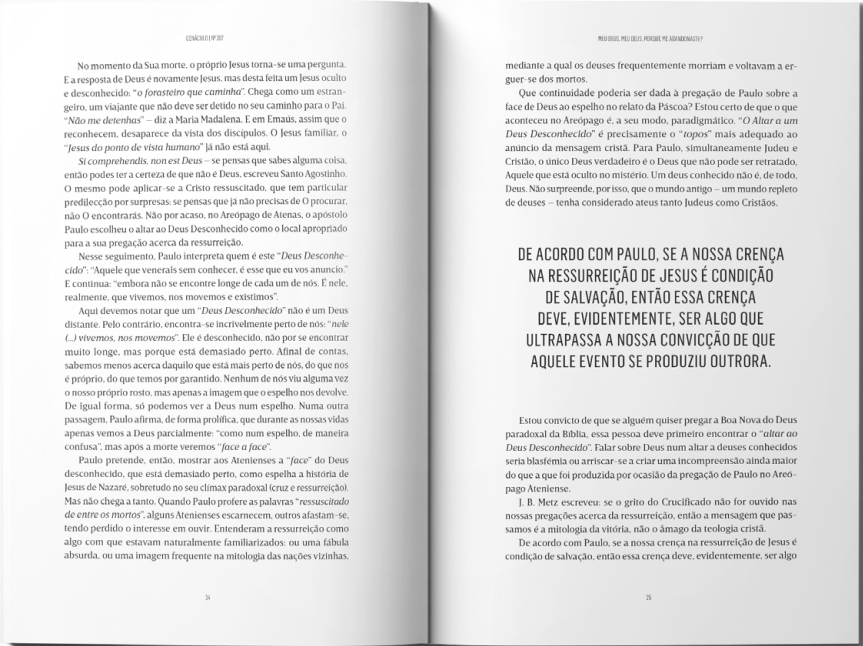
Sofro porque espero
atravessar para lá de qualquer muro
sem ter medo de nenhum escuro
procurando aqui e acolá um porto seguro
deixando o caminho me espantar
pelas coisas mágicas que me vou encontrar
e pelas coisas trágicas que me farão chorar...

Sofro porque espero
Tantas vezes neste caminho triste e só
Com corda ao pescoco atado na mão
Ou com o rosto cansado de pó.
À procura de ser regado e lavado
Com o carinho querega a flor
Com a ternura que abraça o amor
Com o afeto que enxuga as lágrimas da dor...

Sofro porque espero
Mas prefiro sofrer
porque alguma coisa espero
do que viver estúpido
por não esperar nada...









4. CONCLUSÃO

4.1. SUMÁRIO

Partindo de um conhecimento informal da revista Cenáculo, era imperativo identificar os principais problemas de desenho gráfico que esta apresentava para o desenvolvimento do projeto. Assim, propusemo-nos a analisar o design gráfico da mesma, não só nos últimos números mas também todas as edições desde a número um. Certos de que este trabalho seria demasiado extenso, balizamos o nosso foco no desenho gráfico em geral centrando-nos mais em determinados aspetos que no decorrer do estudo nos pareceram mais fundamentais. Conscientes que alguns aspetos poderão não ter sido estudados com a profundidade desejada, estamos também cientes de que este estudo permitiu criar alicerces sólidos para a prática projetual. O mesmo podemos referir em relação às outras revistas abordadas no estado da arte.

Durante este estudo foi também elaborada uma pesquisa referente a projetos editoriais e ao desenho gráfico dos mesmos permitindo-nos entender práticas da disciplina de acordo com pontos de vista de profissionais como Robert Bringhurst, Jost Hochuli e Robin Kinross, Joseph Muller-Brockmann, John Kane, Andrew Howard e outros enunciados na bibliografia.

Esteve assim alicerçado o nosso envolvimento no projeto. O redesenho da Revista foi efetuado em duas etapas. Desenhámos duas edições da revista: uma que foi publicada em dezembro de 2015, experimental e parcial, e outra impressa em finais de setembro de 2016 com o resultado final do nosso trabalho.

A primeira edição, que designamos como edição preliminar permitiu percebermos o conteúdo da revista e as necessidades de layout e grelha da mesma bem como das necessidades tipográficas. Nesta edição não nos debruçamos nos aspetos referentes à capa e ao formato da revista que permaneceram iguais aos números anteriores. Esta edição, no seu interior, foi bastante apreciada e elogiada tendo sido considerado bastante positivo a inserção de separadores entre cada artigo. A inclusão de uma imagem nos separadores a ocupar a página esquerda na totalidade ajudou também suscitar no leitor outras emoções. Procuramos que estas não desviassem a atenção do leitor mas que fossem âncoras visuais associadas aos artigos. Esta opção ajudou a segmentar a revista e facilitar a pesquisa pelo leitor.

A segunda edição que resultou de diversas opções, experiências e diálogos com a equipa editorial foi redesenhada na totalidade. Procuramos deixar de lado lugares comuns ou hábitos mais ou menos estabelecidos para propormos uma mudança geral da revista em todos os aspetos. Isto, sem descurar o propósito principal que era enobrecer o conteúdo textual. Procuramos que as opções tomadas não se resumissem a opções estéticas pessoais mas que, acima de tudo, fossem resposta a problemas ou constrangimentos sentidos. Esta última edição, está a ser distribuída neste momento e ainda não temos feedback concreto relativo à mesma. Esperamos poder apresentá-lo no dia da apresentação do projeto.

4.2. EDIÇÕES FUTURAS

Nas próximas edições será mantido o mesmo layout. No entanto, certos de que um projeto não se deve enclausurar em si mesmo, deixamos em aberto possíveis alterações que, de acordo com o feedback recebido e ponderação discutida, poderão ser implementadas. Uma das situações que nos parece importante refletir será a utilização de um papel de cor na capa com impressão metalizada, uma situação que poderá enriquecer a experiência tátil com o objeto físico Cenáculo. Em alternativa, a possibilidade de colocarmos uma experiência visual mais intensa associando uma fotografia a uma cor ao plano geral da capa e contra-capas seria também uma mais valia.

Após a distribuição desta edição, será agendada uma reunião de análise deste projeto e de apresentação do mesmo à nova equipa editorial referente ao ano letivo 2016/2017. Nesta reunião vamos estabelecer um plano de colaboração e auxílio à paginação dos próximos números da revista. Pretendemos que a paginação da revista continue a ser feita pelos alunos da Faculdade de Teologia como sempre foi até ao momento. Assim será dada uma formação aos alunos responsáveis sobre como deverão paginar a mesma. Estes deverão executar o trabalho num determinado período de tempo e, depois, em data a marcar, será feita uma orientação gráfica e revisão. A partir deste momento vamos assumir apenas o papel de diretor de arte.

5. BIBLIOGRAFIA

- Jost Hochuli, Robin Kinross** – Designing books: practice and theory, Hyphen Press, London.
- Rand, Paul** – From Lascaux to Brooklyn, New Haven: Yale University Press, 31.
- Friedrich Friedl, Nicolaus Ott, Bernard Stein**, TYPO — when who how, Konemann, France, 1998.
- Bártolo, José** – Almanaque, in PLI * Arte & Design, nº 1, ESAD, Porto, 2011, p. 53.
- PLI * Arte & Design, nº 1, ESAD - Escola Superior de Artes e Design, verão, 2011.
- Howard, Andrew** – Gateways: An International Exhibition of Book Covers, Portugal, Norteshopping, 2008, p. 406.
- Bringhurst, Robert** – Elementos do estilo tipográfico,
- Kane, John** – Manual dos Tipos, Editota G. Gili, 2012, Barcelona.
- Muller-Blockmann, Josef** – Sistema de grelhas: um manual para designers gráficos, Editora Gustavo Gili, São Paulo, Brasil.
- Kantor, Daniel** – Graphic Design and Religion – A call for renewal, GIA Publications, Inc., Chicago, 2007.
- França, José Augusto** – A Arte em Portugal no Século XX: 1911-1961 [1974]. Lisboa: Bertrand Editora, 1991, p. 107
- Lupton, Ellen** – Indie Publishing: How to Design and Publish Your Own Book, Princeton Architectural Press, 2008
- Lupton, Ellen e Miller J. Abbott** – Design Writing Research, Phaidon, 1999.
- Lupton, Ellen** – Thinking with type: a critical guide for designers, writers, editors, & students, Princeton Architectural Press, New York, 2004.
- Heller, Steven** – The Education of a Typographer, Allworth Press, 2004.
- <http://conceito.de/revista> acedido a 19/04/2016
- <http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/revista?express=revista%5D>
- John L. Walters** – in <http://www.stackmagazines.com/the-magazines/eye-magazine/>
- Prado, Heloisa de Almeida** – Organização e Administração de bibliotecas. 2.ed. rev. São Paulo: T.A. Queiroz, 1992
- <https://pt.wikipedia.org/wiki/Publicação_periódica />
- <http://www.eyemagazine.com/about> acedido em 15 de julho de 2016.
- <http://www.stackmagazines.com/the-magazines/eye-magazine/> acedido em 15 de julho de 2016.
- <http://www.emigre.com/AboutEmigre.php>
- <http://www.modernismo.pt/index.php/contemporanea>
- The open space in a fully or partly closed area within a letter. <<http://www.typographydeconstructed.com/counter/>>
- <http://www.briefing.pt/media-br/4513-novo-numero-da-revista-nada.html>
- Mário Moura** – <https://ressabiator.wordpress.com/2007/10/12/nada/#more-159>
- <http://www.revistacommunio.com/institucional.php?id=8>
- <http://pt.wikipedia.org/wiki/Cenáculo>
- <http://www.dicio.com.br/cenaculo/>
- <http://www.abiblia.org/ver.php?id=7360>
- Duncan, Clinton**, in http://www.underconsideration.com/brandnew/archives/monospace_theatre.php#V2rQ71e-9p3Q, revisto em dezembro, 2009.
- Ermin Mededović** in <http://typographica.org/typeface-reviews/breve/>, consultado em 21 de junho de 2016.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Cronologia relativa às revistas analisadas / P.16
Figura 2: Eye nº 01, 1990, capa, 237 X 297 mm / P.18
Figura 3: Eye nº 08, 1993, capa, 237 X 297 mm / P.18
Figura 4: Eye nº 25, 1993, capa, 237 X 297 mm / P.18
Figura 5: Eye nº 49, 2003, capa, 237 X 297 mm / P.18
Figura 6: Eye nº 33, 1999, capa, 237 X 297 mm / P.19
Figura 7: Eye nº 69, 2008, capa, 237 X 297 mm / P.19
Figura 8: Eye, logótipo em uso / P.19
Figura 10: Emigre nº 01, 1984, capa, 285 X 485mm / P.20
Figura 11: Emigre nº 13, 1989, capa, 285 X 485mm / P.20
Figura 12: Emigre nº 23, 1989, capa, 285 X 485mm / P.20
Figura 13: Emigre nº 33, 1995, capa, 216 X 280mm / P.20
Figura 14: Emigre nº 23, 1989, capa, 134 X 210 mm / P.21
Figura 15: Páginas duplas da edição nº 43, 1997. / P.22
Figura 16: Páginas duplas da edição nº 43, 2002. / P.22
Figura 17: Páginas duplas da edição nº 64, 2003. / P.22
Figura 18: Contemporânea, nº 0, 1915. / P.23
Figura 19: Contemporânea nº 1, capa, 1922. / P.24
Figura 26: Contemporânea nº 5, capa, 1922. / P.24
Figura 20: Contemporânea nº 9, capa, 1923. / P.24
Figura 23: Contemporânea nº 2, capa, 1922. / P.24
Figura 21: Contemporânea, nº 6, 1922 / P.24
Figura 22: Contemporânea nº 10, capa, 1924 / P.24
Figura 24: Contemporânea nº 3, capa, 1922. / P.24
Figura 27: Contemporânea, nº 7, 1923 / P.24
Figura 29: Contemporânea nº 10, capa, 1926 / P.24
Figura 25: Contemporânea nº 4, capa, 1922. / P.24
Figura 28: Contemporânea, nº 8, 1923 / P.24
Figura 30: Contemporânea nº 10, capa, 1926 / P.24
Figura 31: Outubro 1959 – capa / P.27
Figura 34: Outubro 1959 – capa (170X250 mm) / P.27
Figura 36: Outubro 1959 – capa / P.27
Figura 39: Outubro 1960 – capa / P.27
Figura 41: Almanaque, março/abril 1961, capa / P.27
Figura 32: Novembro 1959 – capa (170X250 mm) / P.27
Figura 37: Novembro 1960 – capa / P.27
Figura 42: Almanaque, maio 1961, capa / P.27
Figura 35: Agosto 1960 – capa (170X250 mm) / P.27
Figura 40: Dezembro 1960 / janeiro 1961 – capa / P.27
Figura 43: Almanaque, dezembro 1959, capa / P.27
Figura 33: Setembro 1960 – capa (170X250 mm) / P.27
Figura 38: Fevereiro 1961 – capa / P.27
Figura 44: Almanaque, janeiro 1960, capa / P.27
Figura 46: Outubro 1959 – capa (170X250 mm) / P.28
Figura 49: Outubro 1959 – capa (170X250 mm) / P.28
Figura 45: Novembro 1959 – capa (170X250 mm) / P.28

Figura 48: Novembro 1959 – capa (170X250 mm) / P.28
Figura 47: Agosto 1960 – capa (170X250 mm) / P.28
Figura 50: Agosto 1960 – capa (170X250 mm) / P.28
Figura 51: Jornal Arquitectos, capas / P.30
Figura 52: Jornal Arquitectos, capas por R2 Design / P.30
Figura 53: Revista Pli, diversas páginas duplas / P.32
Figura 54: Pli nº 01 / 2011 – capa / P.33
Figura 57: Pli nº 05 / 2014 – capa / P.33
Figura 55: Pli nº 02 e 03 / 2012 – capa / P.33
Figura 58: Pli nº 06 / 2016 – capa / P.33
Figura 56: Pli nº 04 / 2013 – capa / P.33
Figura 59: Revista Nada, capas / P.34
Figura 60: Brotéria – Associação Cultural e Científica
Padres Jesuítas / P.37
Figura 61: Communio - Universidade Católica Portuguesa – Lisboa / P.37
Figura 62: Didaskalia - Faculdade de Teologia – Lisboa – UCP / P.37
Figura 63: Theologica - Faculdade de Teologia – Braga – UCP / P.37
Figura 64: Brotéria 2015 / P.38
Figura 65: Brotéria, 1927 / P.39
Figura 69: Brotéria, 1965 / P.39
Figura 73: 1995 / P.39
Figura 66: Brotéria, 1940 / P.39
Figura 70: Brotéria, 1970 / P.39
Figura 74: 2010 / P.39
Figura 67: Brotéria, 1945 / P.39
Figura 71: Brotéria, 1975 / P.39
Figura 75: 2011 / P.39
Figura 68: Brotéria, 1955 / P.39
Figura 72: Brotéria 1990 / P.39
Figura 76: 2012 / P.39
Figura 77: 1984 / P.41
Figura 81: Communio 1988 / P.41
Figura 85: Communio 1998 / P.41
Figura 78: 1985 / P.41
Figura 83: Communio 1989 / P.41
Figura 86: Communio 1999 / P.41
Figura 79: 1986 / P.41
Figura 82: Communio 1990 / P.41
Figura 87: 2009 / P.41
Figura 80: 1987 / P.41
Figura 84: Communio 1991 / P.41
Figura 88: 2010 / P.41
Figura 89: Didaskalia 1971 / P.42
Figura 96: Didaskalia 2010 / P.42
Figura 90: Didaskalia 1979 / P.42
Figura 92: Didaskalia 2011 / P.42
Figura 91: Didaskalia 2008 / P.42
Figura 93: Didaskalia 2014 / P.42
Figura 95: Didaskalia 2009 / P.42
Figura 94: Didaskalia 2014 / P.42
Figura 97: Cronologia das revistas estudadas / P.44

- Figura 102: 1945/46 / P. 46
- Figura 103: Cenáculo 1954/55 / P. 46
- Figura 111: Cenáculo 1964/65 / P. 46
- Figura 113: Cenáculo 1974/75 / P. 46
- Figura 100: 1946/47 / P. 46
- Figura 104: Cenáculo 1955/56 / P. 46
- Figura 110: Cenáculo 1965/66 / P. 46
- Figura 114: Cenáculo 1975/76 / P. 46
- Figura 98: 1947/48 / P. 46
- Figura 107: Cenáculo 1956/57 / P. 46
- Figura 108: Cenáculo 1966/67 / P. 46
- Figura 117: Cenáculo 1976/77 / P. 46
- Figura 99: 1948/49 / P. 46
- Figura 106: Cenáculo 1957/58 / P. 46
- Figura 109: Cenáculo 1967/68 / P. 46
- Figura 116: Cenáculo 1977/78 / P. 46
- Figura 101: 1949/50 / P. 46
- Figura 105: Cenáculo 1958/59 / P. 46
- Figura 112: Cenáculo 1968/69 / P. 46
- Figura 115: Cenáculo 1978/79 / P. 46
- Figura 122: Cenáculo 1959/60 / P. 47
- Figura 127: Cenáculo 1969/70 / P. 47
- Figura 132: Cenáculo 1979/80 / P. 47
- Figura 119: Cenáculo 1951/52 / P. 47
- Figura 123: Cenáculo 1960/61 / P. 47
- Figura 130: Cenáculo 1970/71 / P. 47
- Figura 136: Cenáculo 1980/81 / P. 47
- Figura 118: Cenáculo 1952/53 / P. 47
- Figura 124: Cenáculo 1961/62 / P. 47
- Figura 128: Cenáculo 1971/72 / P. 47
- Figura 133: Cenáculo 1981/82 / P. 47
- Figura 120: Cenáculo 1952/53 / P. 47
- Figura 125: Cenáculo 1962/63 / P. 47
- Figura 129: Cenáculo 1972/73 / P. 47
- Figura 135: Cenáculo 1982/83* / P. 47
- Figura 121: Cenáculo 1953-1954 / P. 47
- Figura 126: Cenáculo 1963/64 / P. 47
- Figura 131: Cenáculo 1973/74 / P. 47
- Figura 134: Cenáculo 1983/84 / P. 47
- Figura 138: Cenáculo 1984/85 / P. 48
- Figura 145: Cenáculo 1994/95 / P. 48
- Figura 151: Cenáculo 2004/05 / P. 48
- Figura 137: Cenáculo 1985/86 / P. 48
- Figura 142: Cenáculo 1995/96 / P. 48
- Figura 147: Cenáculo 2005/06 / P. 48
- Figura 139: Cenáculo 1986/87 / P. 48
- Figura 143: Cenáculo 1996/97 / P. 48
- Figura 148: Cenáculo 2006/07 / P. 48
- Figura 140: Cenáculo 1987/88 / P. 48
- Figura 144: Cenáculo 1997/98 / P. 48
- Figura 149: Cenáculo 2007/08 / P. 48
- Figura 141: Cenáculo 1988/89 / P. 48
- Figura 146: Cenáculo 1998/99 / P. 48
- Figura 150: Cenáculo 2008/09 / P. 48
- Figura 154: Cenáculo 1989/90 / P. 49
- Figura 157: Cenáculo 1999/2000 / P. 49
- Figura 162: Cenáculo 2009/10 / P. 49
- Figura 152: Cenáculo 1990/91 / P. 49
- Figura 161: Cenáculo 2000/01 / P. 49
- Figura 163: Cenáculo 2010/11 / P. 49
- Figura 153: Cenáculo 1991/92 / P. 49
- Figura 160: Cenáculo 2001/02 / P. 49
- Figura 164: Cenáculo 2011/12 / P. 49
- Figura 156: Cenáculo 1992/93 / P. 49
- Figura 158: Cenáculo 2002/03 / P. 49
- Figura 165: Cenáculo 2012/13 / P. 49
- Figura 155: Cenáculo 1993/94 / P. 49
- Figura 159: Cenáculo 2003/04 / P. 49
- Figura 166: Cenáculo 2013/14 / P. 49
- Figura 167: Logótipo Cenáculo, 1945 / P. 50
- Figura 168: Logótipo Cenáculo, 1946 / P. 50
- Figura 169: Logótipo Cenáculo, 1947 / P. 50
- Figura 170: Logótipo Cenáculo, 1948 / P. 50
- Figura 171: Logótipo Cenáculo, 1949 / P. 50
- Figura 172: Logótipo Cenáculo, 1950 / P. 50
- Figura 173: Logótipo Cenáculo, 1951/52 / P. 51
- Figura 174: Logótipo Cenáculo, 1952 / P. 51
- Figura 176: Logótipo Cenáculo, 1961/62 / P. 51
- Figura 177: Logótipo Cenáculo, 1962/63 / P. 51
- Figura 178: Logótipo Cenáculo, 1963/64 / P. 51
- Figura 175: Logótipo Cenáculo, 1964/65 / P. 51
- Figura 179: Logótipo Cenáculo, 1965/66 / P. 51
- Figura 180: Logótipo Cenáculo, 1966/67 / P. 51
- Figura 181: Logótipo Cenáculo, 1969 / P. 51
- Figura 185: Logótipo Cenáculo, 1971/72 / P. 51
- Figura 182: Logótipo Cenáculo, 1993 / P. 51
- Figura 183: Logótipo Cenáculo, 1996 / P. 51
- Figura 184: Logótipo Cenáculo, 2005 / P. 51
- Figura 186: Duplas página da revista "Cenáculo", nº 192, 2010. / P. 57
- Figura 187: 1946/47 / P. 59
- Figura 188: 1952/53 / P. 59
- Figura 189: 1951/52 / P. 59
- Figura 193: 1945/46 / P. 60
- Figura 192: 1947/48 / P. 60
- Figura 194: 1946/47 / P. 60
- Figura 206: Contemporânea, logótipos. / P. 69
- Figura 195: Pli, logótipo. / P. 69
- Figura 196: Nada, logótipo / P. 69
- Figura 197: Jornal Arquitectas, logótipo. / P. 69
- Figura 198: Eye, logótipo / P. 69
- Figura 199: Brotéria, logótipo / P. 69
- Figura 200: Communio, logótipo / P. 69
- Figura 201: Didaskalia, logótipo / P. 69
- Figura 202: Lumen, logótipo / P. 69
- Figura 203: Theologica, logótipo / P. 69
- Figura 204: Presença, logótipo / P. 69
- Figura 205: Orpheu, logótipo / P. 69
- Figura 207: La Civiltà Cattolica, logótipo / P. 69
- Figura 208: Almanaque, logótipo / P. 69
- Figura 209: Contemporânea, logótipo, 1924 / P. 70
- Figura 210: Logótipo Cenáculo, 1950 / P. 70
- Figura 213: Logótipo para Griffin Theatre Company, 2009, por Interbrand, Sydney. / P. 71
- Figura 211: Logótipo para Manhattan Records, 1984, por Pentagram. / P. 71
- Figura 212: Logótipo para Performing Arts Center of Greater Miami, 1999, por Pentagram / P. 71
- Figura 214: Evolução do desenho do logótipo da Cenáculo / P. 72
- Figura 215: Logótipo Cenáculo e grelha de construção / P. 73
- Figura 217: Logótipo Cenáculo, versão com assinatura secundária para aplicação em tamanho superior a 25 mm / P. 73
- Figura 216: Logótipo Cenáculo, versão com assinatura secundária para aplicação em tamanho reduzido / P. 73
- Figura 218: Comparação relativa ao novo formato adotado, 156 X 234mm, Proporção Fibonacci 2:3 / P. 76
- Figura 219: Comparação relativa aos formatos de outras revistas / P. 77
- Figura 220: Versão da capa com único título (em cima) e com vários títulos (em baixo) / P. 79
- Figura 221: Diversas possibilidades para a capa em edições futuras / P. 81

